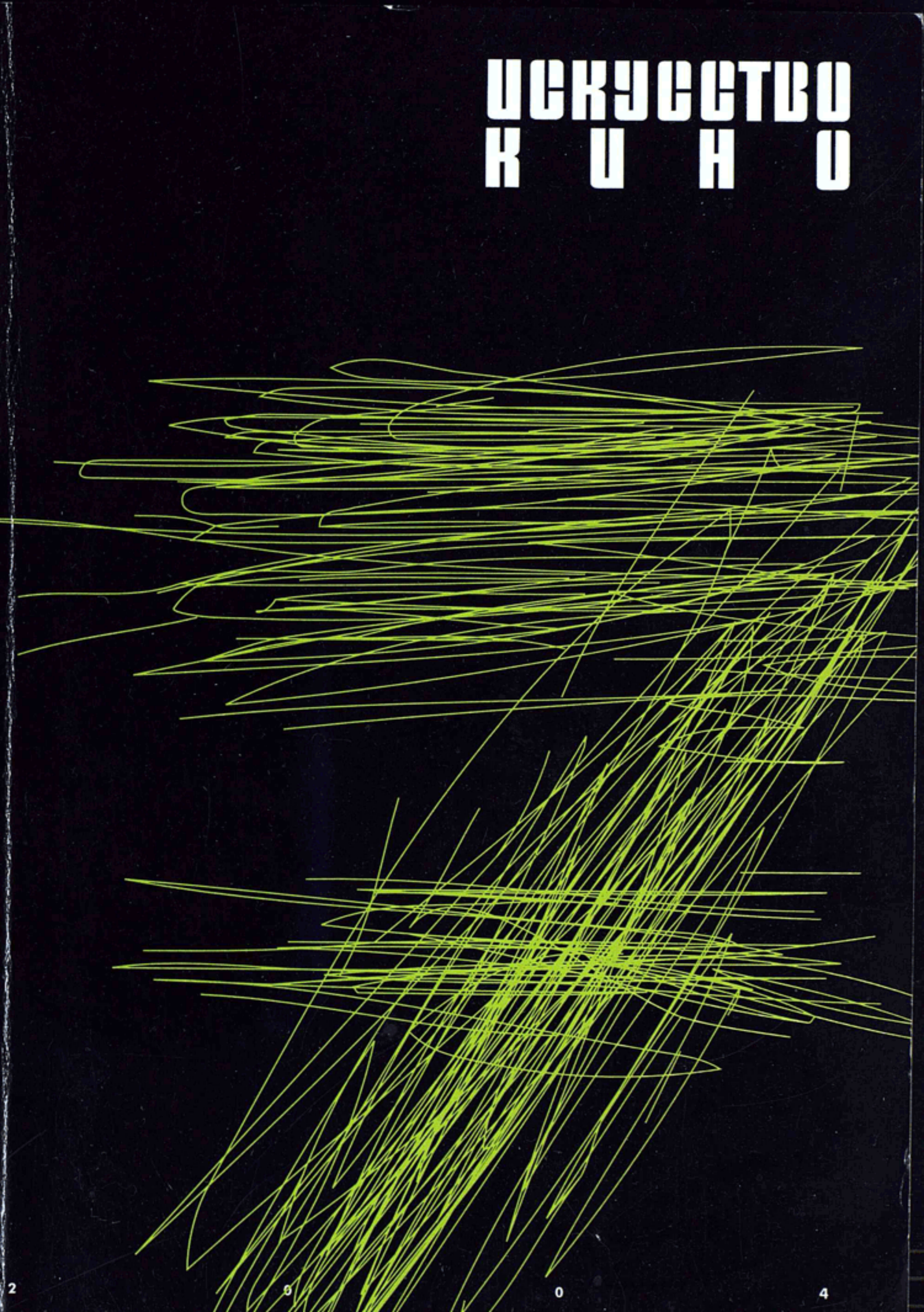
ИСКУССТВО КИНО



ПРЕДСТАВЛЯЕТ

КИНО
21:00

Кино в 21:00

Каждый день — отличное кино

КИНОКОМПАНИИ «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС» И «ГЕМИНИ ФИЛЬМ»
ПРЕДСТАВЛЯЮТ В РОССИИ

ГАРФИЛД

КОТА ГАРФИЛДА ОЗВУЧИВАЕТ ОЛЕГ ТАБАКОВ

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A DAVIS ENTERTAINMENT COMPANY PRODUCTION GARFIELD JENNIFER LOVE HEWITT STEPHEN TOBOLOWSKY AND BILL MURRAY AS THE VOICE OF GARFIELD
SPRING ASPERS CHRISTOPHE BECK CHRIS BAILEY RHYTHM & HUES STUDIOS MICHELE IMPERATO STABILE MARIE FRANCE PETER BERGER, A.C.E. ALEXANDER HAMMOND DEAN CUNDEY, ASC
NEIL MACHLIS JIM DAVIS JOEL COHEN & ALEC SOKOLOW JOHN DAVIS PETER HEWITT

www.Garfield.ru

В КИНОТЕАТРАХ С 26 АВГУСТА

Компания "ТРАНСМАШХОЛДИНГ" ОАО "Российские коммунальные системы" "Продюсерская фирма Игоря Толстунова"
при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры Российской Федерации
представляют

фильм Владимира Машкова

ПАПА

премьера 8 сентября в кинотеатре "ПУШКИНСКИЙ"
прокат на территории Сибири и Дальнего Востока с 26 августа
прокат в Центральном регионе с 9 сентября

В ролях: Владимир Машков, Егор Бероев, Андрей Розендент, Сергей Дрейден, Ксения Глинка, Ольга Красько, Ольга Мирошникова, Анатолий Васильев, Андрей Кузичев
Андрей Смоляков, Сергей Угрюмов, Зоя Терехова, Ксения Беспалова, Лида Пахомова

Авторы сценария: Владимир Машков, Илья Рубинштейн (по мотивам пьесы Александра Галича "Матросская тишина") Режиссер фильма: Владимир Машков Главный оператор: Олег Добронравов, Главный художник: Владимир Аронин Идея музыки фильма: маэстро Владимир Спиваков Композитор: Дмитрий Атовмян Звукорежиссер: Екатерина Попова-Эванс Второй режиссер: Тамара Владимирцева Монтаж: Вера Круглова Художник по костюмам: Регина Хомская Художник-гример: Екатерина Иванова Работа с актерами: Сергей Беляев Директор картины: Вера Виленская Продюсер: Михаил Зильберман
Генеральные продюсеры: Игорь Толстунов, Владимир Машков

Производство: Компания "ТРАНСМАШХОЛДИНГ" ОАО "Российские коммунальные системы", "Продюсерская фирма Игоря Толстунова"
при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры Российской Федерации

наше кино
www.nashekino.ctb.ru

Дистрибьютор: кинопрокатная группа «Наше кино»

DOLBY DIGITAL

❑НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ **МИР РЕКЛАМЫ — ПРОСТРАНСТВО ИЗОБИЛИЯ И СЧАСТЬЯ, ГДЕ САМА ЖИЗНЬ ОТКРЫТА И РАСПОЛОЖЕНА К ОТДЕЛЬНОМУ ЧЕЛОВЕКУ** *ВЕРА ЗВЕРЕВА* **ЭТИКА ИНТЕРЕСУЕТ РЕКЛАМУ ТАК ЖЕ МАЛО, КАК ЭСТЕТИКА... ЕЕ ИНТЕРЕСУЕТ ТОЛЬКО КЛОНИРОВАНИЕ САМОЙ СЕБЯ** *СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН* **❑О, ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ? «МОЙ СВОДНЫЙ БРАТ ФРАНКЕНШТЕЙН» АНТИМИФОЛОГИЧЕН И УЖЕ ПОЭТОМУ ПОЛЕМИЧЕН ПО ОТНОШЕНИЮ К БАЛАБАНОВСКИМ ФИЛЬМАМ...** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑О СИЛЕ ШТАМПОВ ЗЛО ШТАМПА НЕ В ТОМ, ЧТО ОН БАНАЛЕН, А В ТОМ, ЧТО ПРИНУЖДАЕТ ЧЕЛОВЕКА ЖИТЬ В МИРЕ ИЛЛЮЗОРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑ПРИНЦИПИАЛЬНО АНТИСИНЕФИЛЬСКИЙ ВЗГЛЯД ДЮМОНУ НУЖНЫ СЛОЖИВШИЕСЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ КОДЫ, ЧТОБЫ ОСТРАНЯТЬ И ПОДРЫВАТЬ ИХ** *ИННА КУШНАРЕВА* **❑УХОДЯЩАЯ НАТУРА ОСЛАБЛЕНИЕ КОНТАКТА С МЕНЯЮЩЕЙСЯ РЕАЛЬНОСТЬЮ — ОСТРАЯ ПРОБЛЕМА СЕГОДНЯШНЕЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ. СОВРЕМЕННОСТЬ ВНОВЬ ОСТАЕТСЯ БЕЗ ЯЗЫКА** *АНДРЕЙ ШЕМЯКИН* **❑ФОТОУВЛЕЧЕНИЕ ...ПРОСТО ИНАЧЕ Я НЕ МОГУ ЗАПОМНИТЬ ВРЕМЯ, Я ЕГО ОСТАНАВЛИВАЮ ТОЛЬКО НА НЕГАТИВЕ.** *АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ* **❑КОРОЛЕВА БЕЗ КОРОЛЕВСТВА МЭРИЛИН-ГАЛАТЕЯ ТАК И НЕ НАШЛА СВОЕГО ЛЮБЯЩЕГО ПИГМАЛИОНА. В ГЛАЗАХ ХОЗЯЕВ СТУДИИ «XX ВЕК — ФОКС» ОНА БЫЛА И ОСТАЛАСЬ ВСЕГО ЛИШЬ «САМОЙ ДОРОГОЙ СОБСТВЕННОСТЬЮ»** *НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Телереклама: пространство виртуального шопинга

14
ЯРОСЛАВ ОРЛОВ, РОМАН ФИРАЙНЕР
Сплошной entertainment
Беседу ведет Елена Кутловская

24
ОКСАНА ТИМОФЕЕВА
Испытание бредом

29
СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН
Индустрия самообслуживания
Беседу ведет Елена Кутловская
Подборка статей и интервью о природе телевизионной рекламы

Р Е П Е Р Т У А Р

39
ЕЛЕНА СТИШОВА
Семейная хроника времен необъявленной войны
«Мой сводный брат Франкенштейн», режиссер Валерий Тодоровский

46
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Свое и чужое
«Мой сводный брат Франкенштейн», режиссер Валерий Тодоровский

51
НИНА ЦЫРКУН
Прибытие поезда
«Игрок», режиссер Дарио Ардженто

54
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Критика чистого разума
«Вечное сияние страсти», режиссер Мишель Гондри

К О М М Е Н Т А Р И И

59
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Российский потлач

62
НИНА ЦЫРКУН
Оп! — Арт?

66
ДМИТРИЙ КОММ
Артисты и артизаны

И М Е Н А

71

ЕЖИ ГОФМАН — ИРИНА РУБАНОВА

История как фэнтези

Интервью с воспоминаниями

91

ИННА КУШНАРЕВА

Кинематограф восприятия Брюно Дюмона

Р А З Б О Р Ы

99

В.МИХАЛКОВИЧ

Куда поклажи тянут воз?

«Возвращение», «Коктебель», «Прогулка» — продолжение разговора

105

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Заметки практика

Беседу ведет Зоя Кошелева
Екатеринбург-2003

115

Исчезновение автора?

Французские кинематографисты о кино 90-х. «Круглый стол»
Cahiers du cinéma

О П Ы Т

125

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ:

«Я — фотолюбитель»

Беседу ведет Зара Абдуллаева

138

ОРЛАН

Что можно сделать с телом

Мастер-класс французской художницы

Ч Т Е Н И Е

145

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Фрагменты книги. Окончание

171

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

ММ: от имиджа к символу

Послесловие к публикации

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Реклама окончательно утвердилась в российском обществе как метареальность, стремительно вытесняющая и подменяющая в нашем сознании разные сферы подлинной жизни: культуры и быта, потребления, развлечения и, наконец, искусства. Ее не любят, но замечают, о ней говорят, ее язык проник в лексику интеллигентных людей, а ее стилистика — в кинематограф, театр, изобразительные искусства. Ее витальный пафос и ценностные установки во многом определяют не только идеологию повседневности, но и мировоззренческие ориентиры практически всех социальных групп. Поэтому понятно желание редакции рассмотреть актуальные проблемы создания рекламы в разных аспектах: культурологическом, социопсихологическом, практическом.

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Телереклама: пространство виртуального шопинга

Различные телевизионные программы представляют свои образы реальности. Эти непохожие друг на друга миры выстроены по логике разных жанров, созданы по правилам, которым подчиняются выпуски новостей, телеконцерты, боевики, «мыльные оперы», криминальные сводки. У каждой из таких программ свое содержание и форма, визуальный ряд, идеология, подтексты рассказываемых «историй».

Поток этих образов разбивает реклама. Независимо от содержания прерванной программы она предлагает зрителю на несколько минут погрузиться в свой, легко узнаваемый мир. Герои, истории и ценности рекламного ролика, как правило, контрастируют с историями других телевизионных жанров. И хотя трудно заставить аудиторию смотреть рекламу так же внимательно, как и прерванный ею детектив, но подобные послания «берут количеством». Они доносят до зрителей собственную систему образов, со своим представлением о добре и зле, красоте, морали.

В российской медиакультуре коммерческая реклама — сравнительно новое явление. Хотя в советское время и существовали некоторые рекламные практики (достаточно вспомнить «Окна РОСТА»), но телевизионный эфир оставался пространством, свободным от натиска предложений о покупке то-

варов. В 1990-е годы именно телереклама стала знаком нового времени и резких культурных трансформаций[1]. На ее появление зрители отреагировали с негодованием: казалось, что в целостную поверхность изображения на экране были вбиты чужеродные клинья. Ее отторгали как элемент непривычного образа жизни, но именно она транслировала новые для россиян нормы среднего класса, с созданием которого связывались ожидания качественных перемен в России, именно она проектировала стиль его повседневного существования, представляя новый завораживающий мир потребления, другое качество жизни.

За прошедшие годы реклама перестала отсылать человека к чужим культурным практикам. Научение ее языку и правилам происходило вместе с освоением принципов коммуникации в эфире, когда реклама стала неотъемлемой частью разнообразных медиа. Российские зрители оценили ее достоинства и как особого типа развлечения. К ней привыкли, ее почти перестали осуждать, так как у аудитории выработалось по отношению к ней чувство дистанции, знание о том, как смотреть, или навык не смотреть рекламное видео.

Реклама теперь понимается не просто как подспорье в продаже отдельного товара. Она описывается как конструктор потребностей и мечтаний, транслятор образцов — норм и новаций в культуре, выразитель голосов различных сообществ, посредник между стратами, «цемент», соединяющий социальные группы, терапевт, регулирующий уровень счастья в социуме, универсальный язык, понятный любому человеку, эсперанто и неофольклор, новая форма искусства. Реклама становится тотальной и настолько плотно объемлет социальность, что никакая область значений уже не может претендовать на то, чтобы находиться вне борьбы конкурентных товаров. В конечном счете «весь воспринимаемый мир распадается на товары и услуги... Человек же... становится чем-то вроде сцены, на которой разыгрывается эта конкурентная борьба»[2].

Система ценностей в рекламе

При переключении каналов зритель с минимальным опытом обращения с телевизионными программами способен безошибочно определить, попал ли он на ролик коммерческой рекламы или на любую другую передачу. Текст и визуальные образы рекламы подчиняются собственным устойчивым правилам, которые не склонны изменяться, несмотря на стремительное устаревание и обновление культурных форм.

Реклама — коммерческое предприятие, и поэтому те образы реальности, которые она транслирует, в первую очередь регулируются логикой продажи товара[3]. В ее текстах виден контраст между ограниченным содержанием рекламного послания и формами, в которые это простое послание помещается. Среди ее изображений можно найти все что угодно. Поэтому желание описать систему образов в рекламе или набор ценностей, который она предлагает, подразумевает попытку каталогизировать мир в его разнообразии.

---

[1] См.: Левинсон А. Заметки по социологии и антропологии рекламы. — «Новое литературное обозрение» 1996, № 22; Бодрийар Ж. Система вещей. М., 1995; Барт Р. Мифологии. М., 1996; Бове К.Л., Аренс У.Ф. Современная реклама. М., 1995; Сальникова Е.В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. М., 2001; Goffman E. Gender Advertisements. L., 1976; Vestergaard T., Schroeder K. The Language of Advertising. Oxf., 1985; Приемы рекламы и Public Relations. СПб., 1999; Аронсон О. Произведение искусства в эпоху его тотального потребления. — «Критическая масса», 2003, № 3, с. 98—101; Григорьева Е. Локомотив «Желание». Там же, с. 105—109; Левинсон А. Женщина как цель и как средство в отечественной рекламе. В сб.: «Женщина и визуальные знаки». Под ред. А.Альчук., М., 2000; Юрчак А. По следам женского образа. Там же, с. 65—77; Туркина О. Пип-шоу (идиоадаптация образа женщины в российской рекламе. Там же, с. 78—84.

[2] Тимофеева О. Логотип на невозможном. — «Критическая масса», 2003, № 3, с. 101.

[3] Под товаром может пониматься не только «вещь», которую надо продать или купить, но услуги или «имя» фирмы, ее «репутация», состоятельность политической партии, и т.п.

Сообщение тут может строиться как угодно, но при этом оно должно быть интересным, привлекать внимание, окликать человека, говоря на его языке; передавать позитивные смыслы, не пугая, не угрожая, не требуя и не отталкивая потенциального потребителя; побуждать человека выбрать из множества похожих вещей именно эту, захотеть ее и, в идеале, купить.

Поэтому дидактика рекламы — это дидактика потребления: в ней говорится о том, что, когда и как следует приобретать. Товар, его действительные и ассоциированные с ним качества и возможности находятся в центре внимания. Остальное — игра означающих. Поэтому в рекламе образы семьи, мужчин, женщин, детей, социума, города, работы, досуга, животных и т.п. могут быть очень разными[4]. И хотя они выстраиваются по правилам, регламентируются нормами и ценностями самой культуры, но в целом имеют подчиненное значение. Так, реклама пива, в которой говорится о ценности встреч со старыми друзьями, следует ассоциативному ряду — этот напи-

ток пьется в компании чаще, чем в одиночестве, — и «продает» именно эти качества.

Внутри медиа силами прессы, радио, телевидения сложилось иллюзорное пространство изобилия и счастья, где «человек покупающий» постоянно стремится и приближается к желанному состоянию нирваны и совершенства, но никогда не может достичь его целиком, двигаясь от одного продукта, наделенного сверхценностью, к другому, не менее притягательному. Обыденные желания и поведение человека строятся с постоянной оглядкой на этот виртуальный — яркий и завораживающий — мир.

[4] Goffman E. Gender Advertisements; Бутовская М.Л. Язык тела и современная реклама. В кн.: Бутовская М.Л. Язык тела: природа и культура. М., 2004.

В фильме Дж.Карпентера «Они живут» главный герой становится обладателем очков, позволяющих видеть, как «на самом деле» устроена повседневная реальность. За пестротой образов наружной и печатной рекламы он с ужасом различает набор предписаний: «Потребляй», «Не выделяйся», «Вступай в брак и размножайся», «Никаких собственных мыслей», «Подчиняйся властям». Реклама рассматривается как важный механизм поддержания *status quo* в социуме, задающий границы «нормального» и одновременно регламентирующий допустимые пределы нарушения этих границ.

В построении мира рекламы риторические правила более важны, чем содержательные. При этом она, как правило, представляет картину либерального общества, где существуют идеальные условия для свободного выбора и самореализации через потребление. Это улучшенный образ «себя», пространство, в котором, по мысли создателей рекламы, хотелось бы жить. Мир рекламы строится как неизменно позитивный, стабильный мир, в котором культивируются различия и терпимость к «другому», где возможны моментальные бесконфликтные решения проблем, а сама жизнь открыта и расположена к отдельному человеку. (Вспомним слоган, повторенный в целой серии роликов о «Рондо», шутливо обыгрывающих «скользкие» социальные ситуации: «Свежее дыхание облегчает понимание!»)

Свобода как ценность реализуется в рекламе главным образом в сфере повседневности, обустройстве быта. Поэтому она предстает в выборе одежды, еды, косметики, развлечений, наделена особым статусом. Здесь утверждаются ценности среднего класса — основного хранителя, производителя и потребителя современного образа жизни: благополучная семья, гармония взаимоотношений с собой, противоположным полом, детьми, родителями, друзьями, коллегами по работе. Все это может и должно быть реализовано благодаря приобретению новых товаров. Здесь действует достижительская модель: купи и преодолей следующий рубеж, купи и улучши себя и свою жизнь.

Естественно, что реклама транслирует идеологию массовой культуры: «Ты — это ты, и это прекрасно», «Выделяйся, но при этом следуй общим правилам». В ней все сочетается со всем, в ее историях постулируется легкость и радость жизни: «Жизнь — хорошая штука, как ни крути!»

Характерная черта рекламного мира — то, что можно назвать мечтой об идеальной социальности: о легком вхождении человека в различные социальные группы, об открытости коллективов, семей (достаточно вспомнить шокированных родителей юноши, героя рекламы сока «Добрый», приведшего свою девушку-панка знакомиться с добропорядочной семьей: «Это Оля» — «Добро пожаловать!»), постоянной включенности в микросообщества, о приятном общении, об «отзывчивости» незнакомых людей («Почему незнакомец дарит тебе цветы? Он реагирует на «Импульс»).

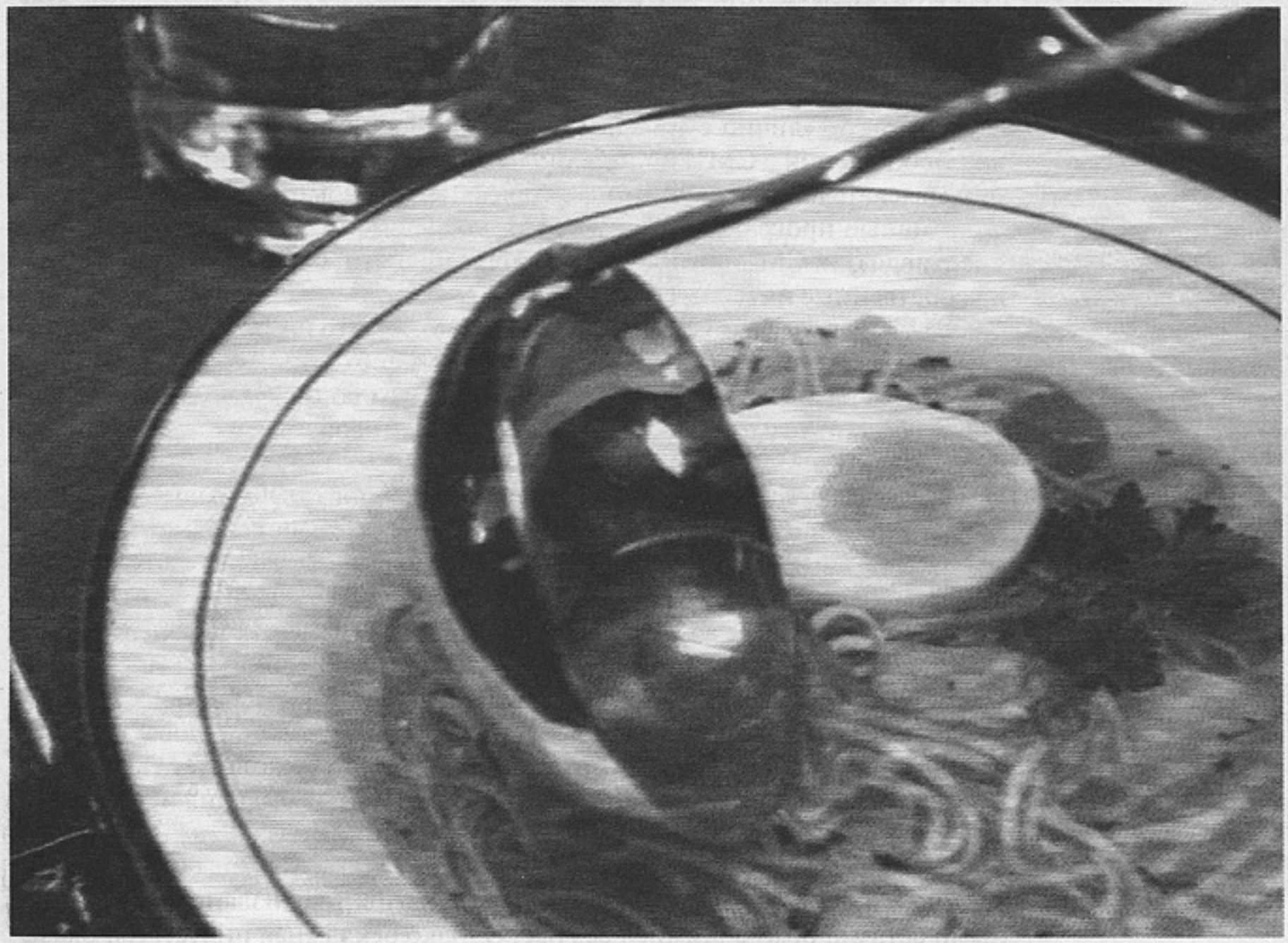
Конечно, рекламный мир по-своему регламентирован: обращаясь к целевым группам, подобные послания часто помещают людей в рамки условных социальных ролей. Так, если женщина в рекламе рассматривается как «мать» или «жена», то эта роль предписывает ей заботиться о детях, муже, комфорте в доме, чистоте кухни, сытости кота. Если она «современная женщина», то ее задача «успевать» и «справляться с ситуациями», в чем ей помогают разнообразные товары — от жевательной резинки и дезодоранта до кредитной карточки и мобильного телефона. Если же она представлена в качестве «просто женщины», то от нее требуется неустанно совершенствовать свой внешний вид и следить за здоровьем.

Таким же образом «мужчина» интенсивно трудится («что ждет нас там? — тяжелая мужская работа; но знаем мы одно, крепость характера и выдержка решают всё!»), отдыхает в компании, думает о благополучии семьи, социальном престиже, своем здоровье, привлекательности. «Маленький ребенок», как правило, выступает в качестве объекта заботы и «свидетеля» естественности и натуральности продуктов. «Бабушки и дедушки» гарантируют преемственность традиции, передачу опыта от поколения к поколению, связь с неурбанистическим миром.

Наборы стандартных ситуаций постоянно расширяются за счет новых реалий, которые должна осваивать реклама. (Так, недавно в российской рекламе мобильной связи появился еще один типаж женщины — жены «нового русского», в ироничных текстах представленной в виде анекдотической «идиотки»: «Мама, а как лук сажать?»)

Рекламный человек постоянно переживает ощущение уязвимости и ведет непрекращающуюся борьбу с угрозами и «врагами» извне — от кариозных монстров до грязи на плите. Но эти проблемы нужны для того, чтобы их победоносно преодолевать: герой рекламы выступает в облике триумфатора, справляясь с трудностями благодаря волшебным помощникам (стоит решить «проблему жирных волос... и тебе откроются все краски мира!»). Полная радость жизни возможна, когда кто-то не только берет ответственность за решения, но и выполняет всю работу. «Рождение ребенка всегда праздник. Празднуйте! А стиркой займется стиральная машина».

В роликах-историях заключен апофеоз простого позитивного решения жизненных проблем. Безотносительно к декорациям, в которых разворачивается действие, в коммерческой рекламе произносится оптимистическое «да!», утверждается правильность выбора, подсказанного ею самой.



В качестве желательного противовеса или дополнения к размеренному быту «идеального дома» в телевизионной рекламе постепенно узаконивается «абсурдная ситуация», добавляется самоироничная интонация (соседи хозяйки, стирающей «Ариэлем», предпочитают наслаждаться не чистым горным воздухом, а запахом свежего белья). Возможность на время выпасть из установленного культурного порядка предпринимается во имя будущего возвращения к нему, пересечение установленных социальных границ одобряется в той мере, насколько оно оставляет незыблемыми сами границы. Подобный образец одобряемого абсурдного поведения демонстрирует рекламный толстяк, на месяцы «выключаясь» из жизни («Ты где был?!» — «Пиво пил...»).

Телереклама: к постсовременности

Эти черты рекламы оформились как конструкции культуры современности. Они сохраняются и по сей день. Особенность рекламы состоит в том, что она не «убивается» критикой, не исчезает при разоблачении всех используемых манипулятивных приемов. Реклама как созидатель мифов не скрывает свои цели и излюбленные ходы. Они спародированы в разнообразных текстах массовой культуры, и реклама сама себя открыто осмеивает. Сегодня человек, к которому обращается такое послание, — это «умный потребитель», знающий, как строится текст, как именно происходит искажение значений, способный сам использовать эти же приемы. Количество рекламы не уменьшается, и она продолжает воздействовать на аудиторию, хотя сложно сказать, как именно это происходит. (Известно высказывание знаменитого рекламиста Огилви о том, что половина его идей приносит прибыль, но он не знает, какая именно половина.)

Интернет, электронная почта, средства мобильной связи вместе с телевидением и радио образуют пространство, которое все больше становится «естественной» средой жизни человека. В нем циркулирует огромное количество информации, существенная часть которой представлена при помощи визуальных образов. Человек привыкает свободно ориентироваться в этих информационных потоках, выбирать из множества предложений нечто свое, адресованное «лично ему»[5]. В условиях широкой конкуренции различные виды сообщений в СМИ постепенно и последовательно смещаются в сторону развлекательности, будь то аналитические, образовательные, религиозные, спортивные программы. Кроме того, потребители информации все чаще предъявляют к СМИ требования интерактивности, обратной связи, отклика на собственные интересы и переживания.

Реклама предельно коммуникативна, потому что иначе невозможно продавать товары и передавать сообщения. Ей необходимо уметь говорить на множестве разных языков, обращаясь к разным социокультурным группам так, чтобы они услышали сообщение, различили свой язык и откликнулись на него.

Рекламное сообщение ищет «зацепки»: главное, не понравиться, а остановить внимание. (Характерный пример — в рекламе шоколадного батончика со слоганом «Шок — это по-нашему!», обыгрывающей парадоксальные и фантастические ситуации — от русалок, плавающих в пруду вместе с тинейджерами, до подростка в магазине, изображающего манекен, который непредсказуемо оживает и пугает посетителей.) Поэтому телереклама максимально открыта, в отличие, скажем, от ток-шоу, концертов, аналитических программ, может быстро учитывать веяния моды, отвечать на запросы зрителей, если они каким-либо образом артикулируются. Она использует самые актуальные культурные формы, стремится точно угадать ожидания и предпочтения потребителя.

Иногда исследователи пишут о кризисе, связанном с перенасыщением рекламой, с банальностью ее приемов, с альтернативными изданиями и локальными сетями, обходящимися без нее. Однако рекламная индустрия, оказывается, в состоянии прибыльно использовать себе на пользу критику своего содержания, даже идеи «глушителей культуры». Примерами могут служить рекламная кампания Nike 1997 года с использованием лозунга «Я не представитель целевой аудитории, я — спортсмен» и кампания Sprite «Имидж — ничто».

Одна из важных черт постсовременности — движение массовой культуры в сторону диверсификации. «Массы» понимаются как состоящие не из единообразных «всех», а из «множества людей в отдельности». В связи с этим в рекламе должно появиться столько предложений, чтобы каждый мог

---

[5] См., например: Бодрийар Ж. Прозрачность зла. М., 2000; Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003; Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество и культура. М., 2000.

найти в ней созвучную интонацию, любимое изображение, адекватную роль. «Необходимость большего многообразия, этот боевой клич... теперь не только воспринят индустрией массовой культуры, а стал мантрой глобального капитала вообще»[6]. Таким образом, послания рекламы становятся разнонаправленными, противоречащими одно другому, но в этом залог того, что телезритель во время рекламной паузы остановится и не станет переключать каналы.

В культуре происходит симуляция «немассовидности» в разнообразных формах — внедрение принципа интерактивности, диверсификация потребления. В пространстве виртуального шопинга человек приобретает покупки, адресованные лично ему. Все более востребованным качеством является самореализация, в том числе через продукцию массовой культуры.

Реклама обыгрывает множественность и дробность социальных ролей, вводя в обиход российской повседневной культуры «банкиров», «владельцев

страховых компаний», «жен бизнесменов» (в чьи уста вкладываются суждения: «Я целый день чувствую, что выгляжу ухоженной до самых кончиков пальцев»), «экстремалов», «трансвеститов» и т.п. Другое измерение диверсификации можно назвать антропологическим: в клипах на правах отдельных потребителей представлены части человеческого тела. Поскольку правила задаются разнообразием товаров и услуг, человек воспринимается не как нечто целое и длящееся, а как набор частей, каждой из которых соответствует свой товар. О каждом из органов или фрагментов тела выстраивается свое повествование («Это — мозг»)...

[6] К л я й н Н. No Logo. Люди против брендов. М., 2003, с. 368, 376. «Глушение культуры» (culture jamming) — движение против рекламных кампаний крупных фирм и корпораций, пародирование и искажение значений рекламы для обнаружения ее «скрытой сущности».

Делая такой шаг в сторону потребителя, реклама должна обещать нечто большее, чем то, что она дает обычно. Такая задача ставится в настоящее время: что нужно, чтобы ее осознанно предпочитали другим, чтобы в разнообразной и насыщенной медиасреде человек по собственной воле *выбирал* именно эту рекламу. Еще сильнее это чувствуется в Интернете — рекламное объявление надо сделать таким «завлекательным», чтобы человек сам «кликнул» и открыл его помимо своей основной цели.

Реклама, таким образом, не просто презентация вещи, приобретая которую человек покупает счастье, здоровье, молодость и любовь, но адресное сообщение, читая или видя которое человек получает нечто новое. Он развлекается, разгадывая кроссворды на упаковках молока, узнавая отрывочные полезные сведения из рекламного текста («что приводит к возникновению кариеса»? какая пища «вредна для вашего желудка»?), смеясь и пересказывая шутки из рекламных клипов («Вот за это я не люблю кошек». — «Просто ты не умеешь их готовить!»).

Особое удовольствие от рекламы извлекается из осознания потребителем своей посвященности, от разговора на равных. Реклама должна апеллировать к искушенному зрителю, который тешит себя, видя, что к нему обращаются как к образованному собеседнику, с замысловатым текстом, с культурными цитатами и аллюзиями (как в рекламе пива «Старый мельник», где появлялся герой, который «Шопенгауэра читает»). *Само сообщение* должно стать товаром, быть настолько привлекательным, чтобы хотелось потреблять именно этот рассказ или клип о вещи.

Безусловно, телевизионная реклама приучает зрителей к определенным визуальным нормам. Чутко реагируя на инновации в медиакультуре — на новые способы показа предмета, меняющиеся техники зрения, — она постоянно подпитывается образами из кинофильмов. Это позволяет нам говорить не только о проблеме «искусство и реклама», но ставить вопрос о визуальных трансформациях «привычной картинки», которые осуществляются при ее поддержке.

Действительно, реклама создает постоянный визуальный фон, ее изображения неизменно присутствуют на периферии зрения человека, смотрящего телевизор. То, что показывает и проговаривает рекламный клип, задает круг допустимого, возможного в культуре. Так, аудитория приучилась «видеть» структуру волос (реклама шампуня) и тканей (реклама стирального порошка), «заглядывать» в глубь организма, рассматривая кости, желудок, сердце человека. Эта дополнительная оптика усиливается при помощи компьютерного моделирования реальности, которое (предположительно), передает более точное знание. Зрение вбирает в себя способности и приемы ви́дения, которыми обладают высокотехнологичные устройства — компьютеры, сканеры, цифровые фотоаппараты, камеры, встроенные в мобильные телефоны. Потребители рекламы «смотрят» внутрь проводов, визуализируют звук (реклама стереосистем), фиксируют разные виды картинок (видеокамеры в телефонах).

В телевизионной рекламе конструируются образы технологически насыщенного пространства повседневности, серии «высокие технологии». Зрителям предлагается разделить «один день из жизни Эйч-Пи-технологий», ощутить себя внутри среды процессоров, мобильных коммуникаций, создать личностные, социальные связи при обязательной помощи электронных посредников. (Так, в рекламе встроенной в телефон видеокамеры технологии позволяют мужчине стать обладателем изображений прекрасной блондинки, а в ролике, рекламирующем систему мобильной связи, поколение «молодых» благодаря ей объединяется и приобретает символический статус новых российских граждан: «Здесь есть счастье и любовь. Здесь свобода — главная ценность. Здесь работа приносит радость. Нас миллионы. Мы очень разные. Но мы вместе. Свободные люди в великой стране...»)

Кажется, что навыки и качества рекламного человека в современных клипах доведены до предела. Его открытость к технологиям (восприимчивость

к «системе автоматической настройки объемного звучания с системой Джи-Эс-Эм») сочетается с гипертрофированной чувствительностью (способностью бесконечно вдыхать аромат геля для душа) и рациональностью (умением оценить перспективы средства, «разглаживающего морщины на 28 процентов», при «подтвержденности его эффективности на 76 процентов»). Его приверженность индустриальной цивилизации уравновешивается идеальными сценами из природного мира: эстетически прекрасные животные и птицы замещают образы машин и техники, когда среда жизни расценивается как перегруженная искусственными устройствами (лебедь вместо самолета, бегемот как знак джипа, гепард вместо автомобиля).

Картины рекламы побуждают делать легкий и малоразличимый шаг в условное «будущее», где граница с невозможным неопределенна и размыта. Вера в технологии позволяет принять любой домысел (суперпылесос удерживает на весу падающие вазы и усмиряет торнадо, хитроумные средства, начиная с рекламируемой зубной пасты, позволяют «бабушке» молодого человека выглядеть на двадцать лет, и т.п.). Эта черта, свойственная визуальной медиакультуре, закрепляется в рекламе, поскольку в ней, по определению, обыгрываются бытовые вещи и повседневные ситуации.

В телерекламе одни образы быстро сменяют другие, происходит игра поверхностей, изображений. Этим реклама органично вписана в контекст информационной культуры с ее возрастающей стремительностью обращения информации, фрагментацией знания, состояний, идентичностей, подвижностью и легкостью при переходе от одного фрагмента к другому. По словам Ф.Джеймисона, культуре постмодерна соответствует специфический «шизофренический опыт», который «обречен переживать повторяющееся настоящее, с которым разнообразные моменты его прошлого не обнаруживают ни малейшей связи и на горизонте которого не существует представимого будущего. Другими словами, шизофренический опыт — это опыт изолированных, разъединенных, дискретных материальных означающих, которые не удается связать в последовательный ряд»[7]. Перед зрителем не выстраивается единое рекламное повествование, «история» постоянно прерывается. В клипах представлена текучая, множественная идентичность потребителя: человеку постоянно предлагается меняться, на короткое время выбирать свой образ, внешний вид, социальную роль, не оставаясь с нею надолго (хотя окружающий мир трудно переделать, «но ты можешь измениться сама!»).

В медийной культуре уравниваются в правах источники, из которых исходит «знание»: респектабельные носители — книги, произведения классического искусства — и «демократические» медиа — Интернет, массовое кино, тривиальная литература. Реклама в этом ряду занимает достойное место: сегодня в нее помещают максимум новых сведений, единиц информации, поданной вне ее контекстов.

Вместе с тем как часть медиа и массовой культуры телевизионная реклама предлагает актуальный язык, который востребован фирмами — производителями товаров и альтернативной культурой, сопротивляющейся глобализации: он важен для современного искусства и литературы и для людей в обыденном общении. Это понятный, разделяемый язык, не требующий перевода. Реклама использует возможности экранной культуры, эстетизируя мир при помощи средств визуальности, разнообразит свои приемы, ориентируясь на способы виртуальной коммуникации, разработанные в Сети. На отечественном телевидении реклама все более обращается к конструированию реалий российской культуры, выстраивая стиль жизни и ценности всегда в направлении среднего класса. И в этом ее опыте просматривается стратегия социально-культурного проектирования жизни российского общества.

---

[7] Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. — «Логос», 2000, № 4, с. 71.

ЯРОСЛАВ ОРЛОВ, РОМАН ФИРАЙНЕР

Сплошной entertainment

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Что такое реклама — бизнес или культура?

Ярослав Орлов. Изначально это был стопроцентный бизнес. Самое заурядное информирование покупателя о новых товарах. Люди сами превратили рекламу в культурное явление, потому что требования к ней у них неимоверно выросли. Рекламная информация приобрела иную форму. И крупные и мелкие производители были вынуждены обратиться от плаката с буквами к некоторому визуализму, а бизнес оказался густо приправленным эстетическими «наворотами».

Роман Фирайнер. Даже если искусства в чистом виде сейчас не касаться, то реклама — это безусловная часть нашей культуры, собственно, как и всё: вся движимость и недвижимость, любой современный индустриальный процесс являются частью культуры.

Я.Орлов. Грубо говоря, возьмем простой водопроводный кран. Когда он появился в каждом доме и когда люди стали относиться к нему как к удобству не только физиологическому, но и как к вещи, которая является частью домашнего интерьера, он начал «окультуриваться» и превращаться в дизайн. Человечеству свойственно вносить эстетику во все предметы потребления.

Е.Кутловская. А реклама — это тоже дизайн?

Р.Фирайнер. Нет, не дизайн. Реклама — это, конечно же, искусство. Искусство бизнес-сообщений. Как живопись является искусством рисовать, так реклама является искусством продавать свой продукт.

Е.Кутловская. «Упаковка» бизнес-сообщения — тоже некий элемент культуры?

Р.Фирайнер. Безусловно.

Я.Орлов. Это как с водопроводным краном. Людям стало мало просто торчащей трубы. И просто текущей воды.

Е.Кутловская. Где или в чем смычка между рекламой как видом искусства и рекламой как видом особого сообщения? За что платит заказчик — за информацию или за культуру?
Р.Фирайнер. Нам платят за идею.
Я.Орлов. За то, чтобы мы придумали такой *вид* сообщения, который будет принят обществом. А у общества есть определенные требования, эстетические в том числе.
Р.Фирайнер. Нельзя написать в сценарии простой лозунг-призыв: «Купи ракушку». Это сегодня уже не работает, потребителям обязательно нужно сказать, почему эту ракушку надо купить и зачем она им нужна, и плюс ко всему както завлечь их, «поймать» этой ракушкой. Информационное пространство XXI века выглядит, как плотно набитая коробка. Человек получает информацию отовсюду и в немереных количествах. Поэтому мы вынуждены находить такой способ, чтобы наше сообщение выделялось из общего пространства. То есть реклама связана с бизнесом тем, что все-таки основная ее цель — продать продукт. Бизнес-задача стоит перед всеми создателями рекламной индустрии. И перед заказчиками, и перед рекламными агентствами, и перед режиссерами.
Е.Кутловская. Как вы делаете рекламный ролик?
Р.Фирайнер. Мы должны сделать так, чтобы людей «зацепило», потому что в рекламном блоке стоит еще пятнадцать роликов. Но при этом надо, чтобы яркая и оригинальная форма не мешала зрителю получить *точную информацию.*
Е.Кутловская. Что на вашем языке означает *точная информация?*
Р.Фирайнер. Это зависит от поставленной задачи. И в каждом отдельном случае понимается по-разному. О чем ролик? О бренде или о продукте, о какой-то акции или о туристической поездке на Кипр? И то, и другое, и третье — все должно быть сделано предельно просто.
Я.Орлов. Реклама — это наивное искусство. Но я могу назвать еще ряд необходимых вещей в ее производстве. Например, сложилось некое мнение, что данный бренд не очень хороший. А заказчику, разумеется, необходимо переубедить массовую аудиторию, заставить ее думать, что его продукция замечательная. По трем позициям — что человек после просмотра ролика подумает, почувствует и в итоге сделает — можно оценить, выполнена задача или нет. То есть от нас требуется изменить его мысли и чувства...
Е.Кутловская. И как же изменить мысли человека?
Я.Орлов. Ну, скажем, у человека есть уверенность, что загорать — это клёво, а у нас есть задача продать солнцезащитные кремы. Что мы делаем? Мы загружаем его информацией, которая неоспоримо доказывает: солнце вредно для здоровья.
Р.Фирайнер. Или «Орбит» без сахара. Человек до этого был сластеной, а мы ему начинаем твердить из ролика в ролик, что от сахара толстеют, от сахара выпадают зубы! И человек начинает менять свои принципы. Хотя лично я не уверен, что свои принципы можно как-то серьезно и резко модифицировать под воздействием рекламной информации. Но, безусловно, в какой-то мере мы манипулируем человеческим сознанием.
Я.Орлов. Мы его изменяем. Но не манипулируем. С моей точки зрения, у слова «манипуляция» есть негативный подтекст, превращение человека в марионетку, но мы никого не лишаем свободы выбора. Реклама не отбирает свободу, напротив, она предлагает человеку *выбрать* то, что ему захочется.
Е.Кутловская. А вы считаете, что мозг, до предела «забитый» всевозможной информацией, свободен от ее тотальной агрессии? Я, например, захожу в Интернет — и там меня на каждом шагу преследуют рекламные баннеры. Я нигде не могу скрыться от рекламы. Ни дома, где радио и телевидение ежеминутно вносят ее в мой быт, ни на улице, где на каждом углу щиты и мигающие вывески. И мой мозг «зависает», как компьютер. Он буквально задавлен сообщениями.
Я.Орлов. Правильно, и ваш «зависший» мозг, как вам кажется, больше никакую информацию не воспринимает. Но человек так устроен: то, что ненужно, он очень быстро фильтрует и делает это куда быстрее, чем мы можем представить. Поэтому производителю рекламы практически невозможно заставить зрителя пойти «туда, не знаю куда, и купить то, не знаю что». Чело-

век сам определяется, кому верить, а кому не верить. Реклама все-таки не оказывает такого абсолютного воздействия на личность, чтобы люди тупо следовали за бизнес-сообщениями. Каждый самостоятельно выбирает, что ему купить, просто он не отдает себе в этом отчета.

Е.Кутловская. С вашей точки зрения, реклама создает новую реальность? Ведь она совершенно сознательно формирует новый объект. Из небытия, из какого-то там «ничто» рождается безусловный артефакт, предмет, предназначенный для всеобщего внимания и даже любви?

Я.Орлов. То, что мы делаем, — это лишь добавление в реальность каких-то штрихов. Крайне редки случаи, когда, действительно, приходится делать что-то принципиально новое. Вот сказки, фильмы создают новую реальность. Но почему-то мы их не боимся, а если реклама изобретает что-то вроде утопии или виртуального пространства — все ужасаются и говорят о манипуляции.

Р.Фирайнер. Как правило, люди, которые не работают в рекламе, склонны относиться к рекламному бизнесу, как к империи зла. Нам часто говорят: вам не стыдно? Вы заставляете людей просто вожделеть какие-то вещи, заставляете завидовать. Более того, нас уверяют, что мы будим в людях низменные чувства — то сексуально их возбуждаем, то встаем на уши, чтобы они купили какую-нибудь «гадость».

Я.Орлов. Но мы не отвечаем за качество продукта...

Р.Фирайнер. Все равно неприятно, когда ты своей работой кого-то якобы «убиваешь», при этом, пусть и нечаянно, и великие ценности свободы...

Е.Кутловская. Но вольно или невольно вы принимаете участие в превращении человека, который покупает что-то по необходимости, в активного потребителя, который скупает весь мир. Так что в итоге потреблять становится важнее, чем созидать?

Р.Фирайнер. Нет, подождите... Человек априори потребитель. Он не может им не быть. Есть реклама или нет ее — человек все равно потребляет, и, между прочим, ради этого совершенствуется цивилизация. Когда все мы жили в Советском Союзе, то тоже были потребителями, хотя покупали ужасные товары, не нуждающиеся в рекламе. Ведь в СССР выбора не было.

Я.Орлов. Советское государство ставило перед человеком границу, не пуская на территорию свободы. И скажите, разве не именно это и есть настоящая манипуляция сознанием?

Р.Фирайнер. Помните, как в СССР все мечтали о выборе? Чтобы можно было пить пиво из банок и спокойно покупать разную жвачку, не доставать по блату Camel? Мечты превратились в реальность. Но люди опять недовольны.

Потребительская цивилизация — это нормальное либеральное общество с развитой рыночной экономикой и приемлемым для большинства средним уровнем жизни. Это богатое общество, где происходит здоровый и выгодный для всех товарообмен. Ведь потребительский инстинкт и широкие возможности делать покупки стимулируют людей больше работать. Деньги нужны, чтобы их тратить. Это свобода. Плюс свобода выбора. Количество продукции достигло таких масштабов, что покупать машину на всю жизнь никто не намерен. Завтра появится новая модель — и захочется иметь ее. А значит, надо работать снова и снова, чтобы потратить деньги на новую вещь.

Е.Кутловская. То есть реклама стимулирует людей работать больше и лучше, чтобы постоянно тратить и ни в чем себе не отказывать?

Оба (*в один голос*). Конечно.

Р.Фирайнер. Если вы хотите купить — вы хотите заработать. Реклама действительно двигатель торговли, а торговля – двигатель экономического благосостояния и прогресса.

Я.Орлов. Именно торговля двигала и историю, и культуру.

Р.Фирайнер. Я думаю, что потребительское общество — это норма, и мы все там обязательно окажемся. Кстати, я уверен, что уже через месяц после смерти последнего диктатора товарища Кима КНДР станет потребительской страной. По этим законам развивается весь мир.

Я.Орлов. Да и сейчас Северная Корея потребительская страна, просто законы там другие.

Р.Фирайнер (*смеется*). Они меньше потребляют.

Е.Кутловская. Кому нужна реклама дорогих машин в нищей России? Те люди, которые покупают эти машины, скорее всего рекламу не смотрят.
Р.Фирайнер. Да, у нас в стране бум недвижимости. Любая квартира стоит гораздо больше самой дорогой машины. И я уверен, что потенциальные покупатели Ferrari или Volvo рекламу смотрят. И не только по телевизору, а и в специализированных журналах. Наша трудность в другом: сейчас все машины, находящиеся в одной ценовой категории — скажем, 50 тысяч долларов, — мало чем отличаются одна от другой по техническим характеристикам. Нам же надо создать приоритетный визуальный облик, предположим для Lexus, который мог бы показаться зрителю эмоционально ближе, чем BMW. Это обычный маркетинг. Кстати, BMW — одна из самых продаваемых машин в нашей стране, и чем она дороже, тем лучше продается. Если пройтись по Триумфальной площади, можно встретить штук десять седьмых моделей BMW, которые стоят больше 130 тысяч евро. И все это благодаря рекламе.
Е.Кутловская. Давайте уточним, кто является потенциальным потребителем такой рекламы?
Р.Фирайнер. Человек, у которого намного больше, чем 130 тысяч.
Е.Кутловская. И какой процент населения России имеет свободные 130 тысяч евро «в кармане»?

Р.Фирайнер. Небольшой. Но затраты на эту рекламу реально отражают уровень продаж. Если на рекламу тратят миллионы, значит, продажей данного продукта зарабатывают миллиарды. Казалось бы, зачем тратить столько денег, чтобы рекламировать жвачку, которая стоит десять рублей? Но, значит, прибыль производителей позволяет им это делать.
Я.Орлов. Вот например, создатели Volvo говорят человеку, который в шаге от возможности купить их товар: «Сделай шаг, развивай карьеру, стань начальником, будешь получать больше денег и тогда обязательно купишь Volvo. То есть они *готовят* своего покупателя. С одной стороны, это абсолютно циничный бизнес. С другой — беспрецедентное влияние на рост социального статуса личности.
Е.Кутловская. Но это означает и то, что материальный предмет является высочайшим стимулом и идеалом для профессионального и социального роста личности?
Р.Фирайнер. В обществе потребления — да. Хотя мы все уверены, что для формирования и развития личности лучше выучить всего Гомера наизусть.

В действительности же все складывается иначе. Вспомните, что в СССР всегда ценили? Дачу, машину, квартиру — наличие этих вещей означало, что человек *состоялся*.

Е.Кутловская. Но в письменном столе состоявшегося человека еще обязательно лежал диплом о высшем образовании, а на полках стояли тома Мопассана или Диккенса, а у некоторых даже имелось редкое издание «ЖЗЛ».

Я.Орлов. У обладателя Volvo есть не менее четкое осознание состоявшейся личности. Однако есть и еще кое-что. В частности, компания Volvo продает не столько машины, сколько безопасность человека в дороге, и рекламодатели не устают повторять это. Есть ли в жизни вещи важнее, чем безопасность собственной семьи?

Е.Кутловская. А какие еще ценности продаются вместе с машинами?

Я.Орлов. Кто-то продает комфорт, кто-то захватывающие ощущения от вождения.

Р.Фирайнер. Дополнительный комплект ценностей прилагается к любому товару. Скажем, продавец квартиры продает ее не только как жилплощадь, а еще и как определенного рода экологическое пространство.

Я.Орлов. И чаще прогорают те компании, которые продают предметы, а не ценности. А всевозможные ценности — дорогие бренды, которыми увешаны ваши руки, ноги, шея, — знаки вашего *личного* успеха.

Е.Кутловская. Реклама работает на имидж. Она распределяет ценности по категориям, по местам. Соответственно и люди расставлены ею по тому же принципу, по тем же «полкам». У того имидж круче, кто добрался (с помощью рекламы) до самой верхней «полки», кто потребляет уже даже не высокотехнологичную вещь и даже не высокодизайнерскую идею. Наиболее состоятелен тот, кто имеет роскошную вещь от модного бренда.

Р.Фирайнер. Сейчас реклама в большей степени именно имиджевая «вещь», поскольку нет хорошего товара или плохого. Есть двадцать одинаковых соков или шестьдесят два одинаковых пивных бренда. Так что ты уже выбираешь не сам напиток — «выпей и ты освежишься». Я любой выпью и освежусь, понимаете? Тебе продается какая-то ценность, которую ты с этим брендом получаешь. Одно пиво — «для друзей». Это если ты рубаха-парень. А другое «только для тебя» — если ты эгоист.

Я.Орлов. Или другой путь — вот *настоящее* русское пиво, а вот настоящее чешское. Таким образом реклама выстраивает ценностную перспективу для определенной продукции, ищет свой комплект ценностей. А само пиво, будь оно чешское или русское, мало чем отличается одно от другого.

Е.Кутловская. Получается, что сегодня элитарные круги, как и вообще новые социальные «партии», создаются не политическими или философскими идеями, а имиджевой рекламой.

Я.Орлов. Почти так. Рекламопроизводители создают не саму касту, а всего лишь ее символы.

Е.Кутловская. А символы, в свою очередь, диктуют «равнение на...»? И «лепят» элиты. Из чего сделаны мальчики и девочки высшего общества? А вот из этого и этого — из Volvo, из BMW и часов Patek Philippe?

Я.Орлов. Ну а что, часы-то замечательные? Очень хорошо показывают время, на три секунды точнее обыкновенных.

Е.Кутловская. Как мы знаем, рекламируется не только мыло, а бриллианты, антикварная мебель, одним словом, роскошь. Но если пытаться определить с точки зрения стиля форму рекламного сообщения, то чаще всего это поп-арт.

Р.Фирайнер. Нет, это не поп-арт. Мне кажется, что поп-арт — это реклама, а не наоборот. Более того, реклама иногда — это «арт» чистой воды. Есть такие фирмы, например «Абсолют», выставки рекламных плакатов которой проходят в Лувре.

Е.Кутловская. А удается все-таки определить, в каком стиле сегодня снимается реклама, или это в принципе невозможно?

Р.Фирайнер. Всем известно, что в живописи есть и поп-арт, и импрессионизм, и классицизм, и всё на свете. Но и у рекламы тоже есть свои направления. Здесь тоже есть поп-арт, есть драма, есть импрессионизм, а есть и пародия на все это, которая сейчас очень распространена. Однако я считаю, что реклама все-та-

ки вторична по отношению к таким видам искусства, как живопись или кино. Сначала появляется кино, а уже потом реклама начинает перерабатывать его достижения. Она вторична и по отношению к моде. Неверно думать, что реклама диктует моду.

Я.Орлов. Благодаря общению с предметами искусства (которые тоже, между прочим, продаются), в жизнь человека входят некие внекультурные ценности. Искусство преподносит личности некий дополнительный пакет услуг, которые ее облагораживают и развивают. А реклама, из-за того что она изначально оплачена, очень лимитирована в средствах выразительности, потому что эффективность бизнес-сообщения должна проявляться в ролике буквально каждую секунду. Грубо говоря, двухчасовой фильм любого режиссера обязательно продает вам какую-то идею. Или комплекс идей. А мы делаем тридцатисекундные фильмы, то есть не полнометражные картины, а плакаты. Но так же, как и в большом кино, мы продаем определенные идейные ценности.

Е.Кутловская. Но основная идея роликов — заставить обывателя пойти и купить какой-то брендовый товар?

Р.Фирайнер. Если говорить о целях имиджевой рекламы, то она стремится поменять представления человека о самом образе нашей жизни, но для того, чтобы он что-то купил.

Е.Кутловская. Каким образом реклама доказывает мне, что она демонстрирует ту самую настоящую реальность, которой мне не хватает и которую я обязательно должна приобрести, чтобы приобщиться к той или иной социальной группе? Ведь, как правило, та или иная «каста» живет в собственной, несколько иной для меня реальности, и в рекламных роликах это особенно заметно: я наблюдаю за совершенными во всех отношениях людьми, которые безупречны. Меня к ним тянет, как к чему-то идеальному, гармоничному. Значит, вольно или невольно, но реклама — утопическая реальность. Ведь она создает иллюзию того, чего, по сути, нет, но одновременно вроде бы и есть.

Р.Фирайнер. Я не согласен. Часто реклама показывает ту реальность, которая есть на самом деле. Существует так называемая социальная реклама. Например, наши ролики для IKEA и для ноутбука iRU. Иногда мы показываем ту жизнь, которая всем известна и ничем не отличается от повседневной. Мы снимаем не суперменов и суперледи, а самых обычных мужчин и женщин. Сейчас и на Западе очень явственно проявилась тенденция рекламы к реализму. Важно показать функциональность продаваемого продукта в реальной жизни. Современная тенденция в рекламной индустрии уже не предлагает гипотетическую топ-модель, живущую на другой планете, ведь половина провинциалов никогда не видели женщин, у которых рост метр девяносто. Для них такая красота чрезмерна, а значит, «безжизненна». У нас был ролик, когда девушка встает под душ и, обнаружив, что нет полотенца, вытирается прокладкой. Для меня это самая обычная зарисовка из жизни.

Е.Кутловская. А я уверена, что девушки, которые вытираются прокладками, тоже живут на другой планете.

Я.Орлов. Поймите, выделяется всегда тот, кто *другой*. Как только люди поняли, что представления о некоем волшебном иллюзорном мире, в который человек стремится, работают, появилось много реклам, его эксплуатирующих. Теперь же, когда потребитель стал «объедаться» иллюзорным образом совершенства, появилась реклама, работающая на контрасте.

Е.Кутловская. Когда вы получаете заказ на рекламу, каким образом вы выстраиваете ее содержательный и формальный образ? Может быть, вы опираетесь на определенные рейтинги? И вмешивается ли фирма-производитель в ваш творческий процесс?

Р.Фирайнер. Вмешивается, конечно. Вот, например, Тимур Бекмамбетов считает, что чем больше тебя ограничивают в средствах и технических возможностях внутри производства рекламы (заказчик, очень четкое задание, маленький бюджет), тем больше креатива у агентства и режиссера. И я с ним согласен. Вы можете себе представить заказ на производство фильма, сформулированный следующим образом: «Мы хотим, чтобы в кинотеатр пришли только беременные женщины и только в возрасте от восемнадцати до двадцати лет». У нас крайне жесткие рамки, внутри которых что-то интересное придумать сложно, но можно.

Е.Кутловская. Кто ограничивает вас этими самыми жесткими рамками? Формулу будущей идеи рекламы придумываете вы или рекламодатель?
Р.Фирайнер. У нас есть задание от клиента. Оно поступает в так называемый стратегический отдел. Оттуда к нам приходят непосредственные указания — что, как, зачем и почему. Задание придумано не от балды, и стратегический отдел изучает рынок.

Ну, например, в рекламе iRU нам нужно было сказать, что «компьютер — твой друг». А дальше мы сами придумываем, в какой жанровой и стилистической манере эту формулу проявить. Иногда бывает, что мы придумываем и proposition, именно само предложение, но это неправильно. Стратегический отдел должен изобрести, найти ту самую верную мысль, с помощью которой в итоге и будет продаваться продукт.
Е.Кутловская. Имеется в виду слоган, который ляжет в основу ролика, ну как бы лейтмотив?
Я.Орлов. Не совсем. Ищется именно та самая ценностная формула: «компьютер — твой друг». Если она найдена (чистая экология, уют, тепло, комфорт, безопасность), человек готов воспринимать рекламу и, соответственно, приобретать вещь. Ценности подбираются по принципу: какое место в вашей прекрасной, воображаемой жизни должен занять данный бренд?
Е.Кутловская. Мне кажется, что это зависит от того, какую воображаемую жизнь рекламщики мне предложат и какую роль в ней будет играть предлагаемый бренд.
Оба (*одновременно*). Нет, это совсем не так.
Я.Орлов. Все зависит от вашего культурного уровня.
Е.Кутловская. При чем здесь мой культурный уровень?
Р.Фирайнер. О, это очень важно. Скажем, мы часто делаем ролики, которые над чем-то откровенно иронизируют. Реклама IKEA —достаточно культурные ролики, и надо иметь некий интеллектуальный бэкграунд, чтобы понять, что данная реклама — стёб. Чтобы смотреть передачу «Аншлаг», нужен один культурный уровень, а чтобы понимать, насколько это плохо, — совершенно другой.
Е.Кутловская. Какая же информация должна быть вложена в рекламу, рассчитанную на культурных людей?
Р.Фирайнер. Нельзя делать ролик, посвященный фестивалю пива, таким образом, чтобы он был понятен людям, пьющим пиво у ларька. Им этот фестиваль не нужен. И если мы лично для вас будем делать рекламу, то примем во внимание, что вы образованная.
Е.Кутловская. И будете не правы. Я, например, обожаю смотреть рекламу пива Stella Artois. Причем не столько смотреть, сколько слушать. Там за кадром звучит такой необыкновенный мужской голос!
Я.Орлов. Мне рассказывали, что бывали случаи, когда женщины возбуждались, слушая какой-нибудь сексуальный мужской голос в рекламе. Кто-то в большей степени «визуал», кто-то «аудиал». Реклама не подавляет ваше сознание, она делает предложение, которое вам должно понравиться.
Р.Фирайнер. Честно говоря, я более допотопное существо и, когда придумываю рекламу, такими сложными понятийными категориями не пользуюсь. Мы не энэлпишники какие-нибудь.
Е.Кутловская. Расшифруйте, пожалуйста.
Р.Фирайнер. Люди, занимающиеся нервно-лингвистическим программированием. Есть законы, по которым создается реклама. По идее, в рекламном ролике может быть одно торговое сообщение, но ни в коем случае не два и не три.
Я.Орлов. У искусства нет кем-то поставленной перед ним задачи продавать, поэтому, когда вы приходите в галерею, у вас всегда есть свобода суждения и свое мнение и оно может не совпадать с тем, что хотел сказать художник. Он вкладывает в свое произведение массу ассоциаций. Реклама же должна быть предельно эффективной, обязана преподнести зрителю конкретную мысль, чтобы он ее обязательно усвоил, именно эту мысль, а не какую-то вольную ассоциацию, уводящую вашу покупательскую энергию в противоположную от данного бренда сторону.
Е.Кутловская. И что же конкретное я должна понять, увидев «Черный квадрат» Малевича?

Р.Фирайнер. Я был уверен, что вы сейчас об этом спросите. Когда «Черный квадрат» появился, я думаю, все должны были понять, что родилось новое направление в искусстве. Сейчас «черные квадраты» на каждом шагу. Для современного искусства «Черный квадрат» даже больше, чем классические картины Леонардо. Скажем, «Джоконда» вообще никакого отношения к современной жизни не имеет, а вот на «Черном квадрате» весь современный дизайн основан целиком и полностью.

Е.Кутловская. Но на марках чаще рисуют Джоконду, а не черный квадрат, и если посмотреть. какие обои для рабочего стола в Интернете самые распространенные, — опять же с ликом леонардовской Джоконды. Ибо она — такой же бренд, как Лувр, как серп и молот.

Р.Фирайнер. Ну, их раскрутили, и они стали тем самым поп-артом, о котором вы говорили. Сегодня Джоконда — это уже не искусство, а бренд. На это потребовалось большое количество времени и денег. Приезжайте в Париж, идите в Лувр, и вам сразу станет ясно, что вам там надо обязательно посмотреть.

Всего три объекта — бабу без рук, бабу без головы и бабу, которая улыбается, — Венеру Милосскую, Нику и Джоконду.

Е.Кутловская. Кто закрепил этих трех «баб» в сознании большинства людей как три основные достопримечательности Лувра?

Р.Фирайнер. Путеводитель, целлофановый пакет с их изображением. А не скажи вам кто-нибудь, что улыбка Джоконды загадочная, вы, может быть, сами и не заметили бы.

Е.Кутловская. Да, я, вообще, до сих пор сомневаюсь, что она улыбается.

Я.Орлов. Искусство и реклама по некоторым функциям схожи: и то и другое разделяет людей на тех, кто *понимает* и кто *не понимает*.

Е.Кутловская. Насколько важен контекст, в который помещено рекламное послание? Ну, к примеру, когда в Эрмитаже была организована выставка Энди Уорхола, она практически не пользовалась успехом. А когда ее привезли в Москву, стояли очереди перед Пушкинским музеем. Критики долго анализировали проблему и сделали вывод: Эрмитаж просто «съел» Уорхола, там выставка располагалась в крохотном зале, расположенном недалеко от античных барельефов... Контекст оказался не тот — и Уорхол «не прозвучал» должным образом.

Р.Фирайнер. Эрмитаж — это стопроцентный бренд для приезжих. Сами питерцы в Эрмитаж не ходят. А туристам имя Уорхола ни о чем не говорит, его искусство предназначено для узкой, целевой аудитории.

Е.Кутловская. А модная, продвинутая реклама — это норма или нонсенс?

Я.Орлов. Реклама — это стопроцентно модная вещь.
Е.Кутловская. Но вы говорили, что реклама не создает моду, скорее мода диктует ей некий кодекс правил?
Р.Фирайнер. Честно говоря, всегда по-разному. Это как «инь» и «ян». Фильм «Матрица» создан не рекламой, зато на основе его было произведено столько рекламных роликов, что можно часами их смотреть. И саму «Матрицу» просто «растерзали», растащили по кускам.

Я убежден, что реклама больше впитывает, чем производит сама, потому что, как я уже говорил, это вторичное искусство.
Е.Кутловская. Вторична по отношению к чему?
Р.Фирайнер. По отношению к моде.
Е.Кутловская. Мода — это всего лишь актуальность.
Р.Фирайнер. Да, и реклама показывает эту актуальность. Не создает ее, а *показывает*.
Я.Орлов. Для меня эта ситуация сопоставима с взаимоотношениями книги и кино. Понятно, что книги вроде бы пишутся раньше, чем по ним снимается кино. Но сейчас в культуре ситуация изменилась и многие книги пишутся по мотивам кинофильмов. Скажем, я недавно читал литературное продолжение фильма «Матрица» — «Воин Матрицы».
Р.Фирайнер. Вычислить, что раньше куда пришло, практически невозможно. Часто кино заимствует у рекламы даже формат. Тот же Гай Риччи принес в кино абсолютно рекламный формат. Хотя я считаю, что реклама получила от Гая Риччи гораздо больше, чем кино от прихода в него Гая Риччи.
Е.Кутловская. Скажите, а у нас можно снять ролик, который будет для западной аудитории актуальным, то есть наша реклама в состоянии влиять на западное сознание?
Оба (*одновременно*). Нет, конечно.
Е.Кутловская. Может быть, у нас есть такие *лица* — вот Горбачев, к примеру, — которые смогут быть убедительными для западной аудитории?
Р.Фирайнер. У нас нет мегазвезд, в этом плане мы маргиналы. Кстати, единственные сегодня мировые звезды, вышедшие из славянского мира, — Кличко и Шевченко. Вот они могли бы на мировом уровне что-то продать.
Е.Кутловская. Почему же мы этим не пользуемся?
Р.Фирайнер. Зачем России тратить такие деньги? У нас общество все так хорошо «съедает», что можно за меньшие деньги все продавать.
Е.Кутловская. Сегодня телевидение — это поток бесконечной рекламы. Любой информационный или неинформационный блок заставляет принять к сведению некое сообщение. Например, что сегодня модно убивать, чтобы добиться своей цели, что сегодня модно жить на дачах (казалось бы, такая интеллигентная, но определенно навязывающая стереотипы жизни программа Маши Шаховой). Куда ни глянь — навязчивая информация, предлагающая изменить имидж, привычки, стиль разговора, еду, прокладки и так далее. И что же тогда сама реклама в этой структуре?
Я.Орлов. Согласен, везде есть «джинса», но реклама вполне легальное явление с любой точки зрения — и с культурной, и с экономической. Слава Богу, мы находимся в определенной резервации.
Р.Фирайнер. Чем мы громче и оригинальнее крикнули, тем лучше нас услышали.
Е.Кутловская. По-вашему, какая реклама в России пользуется большим спросом: игровая, в стиле американских комиксов, например про Мозг и шоколадный батончик Nuts, или в блестяще-холодном хайтековском стиле, как рекламные ролики фирмы Samsung?
Р.Фирайнер. Игровая, конечно. Но кроме того, здесь есть одна очень важная вещь: количество показов на телевидении. Любую фигню можно продать, если показывать каждые полчаса.
Е.Кутловская. Иначе говоря, ротация может сделать из продукта *всё*, даже если и продукт, и реклама не великолепного качества?
Р.Фирайнер. Совершенно верно, ротация — это всё в рекламной индустрии. Но на это нужны дополнительные деньги. Если же за минимальное количество показов люди рекламу запомнили, значит, она реально эффективна, та-

лантливо и профессионально сделана. Никому не хочется тратить больше, чем можно в итоге получить.

Е.Кутловская. Скажите, а реклама, которая предлагает нам комфортный образ жизни, в итоге способна привести Россию к реальному экономическому благополучию? Или, наоборот, развратит культурное сознание большинства до такого минимума, что образ Lexus или плоского телевизора Panasonic будет сравнимым лишь с Джокондой — тоже бренд, как никак?

Р.Фирайнер. Понятие «культура» — очень пространно. Я множество раз слышал о Серебряном веке как о самом пышном расцвете в истории русской культуры. Но то, что в это время люди умирали тысячами и в итоге начались революции, как бы не в счет. Быть может, для общества лучше быть сытым и бескультурным, чем культурным и очень злым. Например, Дания — сытейшее государство. Но кого мы знаем из представителей датской культуры, кроме сказочника Андерсена и режиссера Ларса фон Триера? В Дании, слава Богу, не было этого *расцвета культуры*. А России повезло, у нее были Пушкин, Чайковский, Достоевский, Чехов... И мы сегодня в приступах рефлексии причитаем: куда мы катимся? О культуре мы сможем поговорить тогда, когда у нас люди начнут жить нормально. Это, на мой взгляд, и будет настоящим расцветом культуры для России. Скажу крамольные слова: если бы в России не было Пушкина, но при этом все были здоровы и хорошо жили, может быть, было бы куда лучше? И люди были бы культурнее?

Мне кажется, что культура общества заключается в том, как оно живет. Какие у него дороги, чисто ли на улицах и в подъездах, а не только в том, какие у него поэты-одиночки... Особенно если при этом страна по колено в грязи. Вы знаете, что в России, по исследованиям социологов, зубы чистят всего 47 процентов населения? Вот это культура?! А то, что является культурой с точки зрения Олега Кулика или Эдуарда Лимонова, — это их частное мнение.

Я.Орлов. Если у нас продукты заменяют собой культуру, то грош нам цена как культурному обществу. А если мы понимаем, что продукты помогают жить, чтобы наслаждаться другими культурными ценностями, то всё в порядке. Тут вопрос цивилизационного развития. Мы всего лишь десять лет как люди, у которых есть свобода выбора. Мы, конечно, очень быстро развиваемся и (*смеется*) действительно находимся под угрозой того, что в сознании большинства истинные ценности искусства будут замещены продуктами.

Е.Кутловская. Всякую ли рекламу пускают на экран? Есть ли цензура?

Р.Фирайнер. И еще какая. Разумеется, что не всякую, а совершенно определенную. Посмотрите на экран — какая там реклама? Прилизанная, красивая, «положительно воздействующая на психику людей». Если в кино уже нормой стало, когда стреляют, режут, насилуют, грабят, матерятся, то в рекламе ничего подобного нет. Более того, во время показа «страшного» фильма его бесконечно «отбивают» рекламным блоком, и все видят мир, в котором все хорошо. Реклама — это вообще оплот хорошей жизни.

Я.Орлов. Мы единственные несем людям доброе, прекрасное и вечное.

Р.Фирайнер. Не знаю, осознают это люди или нет, но фильм демонстрируют в эфире только для того, чтобы крутить рекламные ролики. Более того, телевидение и живет-то исключительно ради того, чтобы показывать рекламу.

Е.Кутловская. Реклама становится главным явлением и в пространстве бизнеса, и в пространстве культуры.

Р.Фирайнер. К сожалению, сегодня и телевидение, и кино, и живопись — это бизнес, и, как всякий бизнес, они существуют для зарабатывания денег их производителями.

Но реклама — единственный вид искусства, который откровенно признается в том, что его цель именно зарабатывание денег.

В США, например, огромная часть бюджета страны — доходы от полнометражных игровых фильмов. Это миллиарды, и это называется entertainment. Сейчас искусство — это сплошной entertainment. Что уж говорить о рекламе.

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА

Испытание бредом

Некоторым людям, достигшим особого мастерства в технике сновидений, случается многократно испытывать эффект пробуждения внутри сновидной реальности. Этот эффект называют «контролируемым сновидением». Во всяком случае, речь идет о некоем сне о сне, или об иллюзии контроля над иллюзией, в свою очередь поддающейся контролю, и так до бесконечности: длинный коридор преображений уснувшего сознания. Вспоминать или узнавать себя во сне — это уникальная способность бессознательного видеть сознание как бы «своими глазами», быть может, расширенными до неузнаваемости, но абсолютно закрытыми. Эффект пробуждения дает представление о сознании, каким его видит бессознательное, никак не наоборот. Пробуждение во сне не является ситуацией осознанного контроля. Пробудившееся «я» — это сон, который нас видит и который может рассказать о нас массу любопытных вещей.

Сновидение напоминает киносеанс, но такой, который допускает наше произвольное вмешательство. Если, неожиданно осознав, что спишь, обратиться к любому из персонажей текущего действия с вопросом, зачем он здесь и какова его роль, не исключено, что тот выдаст самую подходящую в данный момент версию объяснения, например, ту, что он и есть сам сновидец. И не потому, что таким образом он пытается сбить нас с толку, а потому, что сон — это разновидность человеческого опыта, каждый фрагмент которого отражает ту или иную черту спящего человека.

Люди часто рассказывают о своем сне, как об увиденном фильме (говорят, в частности, об отдельных персонажах, сценах или сериях, кое-кто даже видит сериалы или повторяющиеся сновидения). Однако это особенный фильм — зритель его не просто пассивно наслаждается зрелищем, как на сеансе блокбастера. Он принимает самое активное участие в действии, так что зритель и актер, видящий и видимый в этом действии настолько тесно переплетены, что их весьма сложно отделить друг от друга. Возможно, вспоминать свои сны сложно оттого, что это как бы «кино наоборот», то есть кино, кото-

рое нас смотрит, и в каждом кадре мы рискуем смешаться с тем или иным его героем, если не со всеми сразу. Иллюстрацией того, что сновидение — это кино наоборот, может служить его припоминание, которое производится вторым ходом, по эпизодам и сценам, идущим в случайном, если не в обратном, порядке, когда мы уже лишены непосредственного восприятия.

Неудивительно, что именно с появлением кинематографа возникает и становится отчасти реализуемым великий соблазн рассказа о сновидении в наиболее реалистичной форме, в отличие от той, которую могли предложить литература, живопись и другие искусства. Таковы, к примеру, фильмы Луиса Бунюэля, основными формообразующими элементами которых являются сновидения и фантазмы.

Современной рекламе, более примитивной в художественном (чем игровое кино) плане, парадоксальным образом удалось продвинуться намного дальше в использовании работы сновидения. В частности, телевизионная реклама — беспрецедентный случай тотального массового галлюцинирования — предлагает зрителю сновидную реальность и использует для этого принципы киноповествования. Так, рекламные персонажи способны претерпевать массу превращений, помещенные в совершенно иное и произвольно меняющееся посредством монтажа пространство-время (крохотная жевательная пастилка стремительно поднимается в небо и взрывается красочным фонтаном, в котором можно различить отдельные, слишком яркие, фрукты). Элементы этого повествования могут быть сильно гипертрофированы и появляться без видимой связи с основной сюжетной линией (обычно это абстрактные символы, логотипы той или иной компании или разросшаяся до неузнаваемости картинка продукта, а также отчетливо произнесенные вслух имена собственные).

Стандартный телесеанс изобилует рекламными роликами, попытки пересказать которые, как правило, оказываются безуспешными. Вспомнить по кадрам самую обычную, самую скучную рекламу, каких множество, так же сложно, как сон. Разве что в общих чертах воспроизвести некую «историю», сюжет, который при разложении на отдельные элементы оказывается бессмыслицей. Драматическая целостность рекламы, как и сновидения, часто является обманкой, наскоро сфабрикованной застигнутым врасплох сознанием. Значение здесь имеют, главным образом, детали, при анализе разрушающие вроде бы вполне бытовой и реалистичный сюжет. Пример: молодая, стройная женщина в легких одеждах пастельных тонов улыбается, широко открывая рот и обнажая белые зубы; в руках у нее — продолговатый предмет; женщина поет песню, общий смысл которой неуловим, из него выхватываются отдельные слова, типа «Данон»; продолговатый предмет взлетает, из него выплескивается густая беловатая субстанция, на некоторое время заполняя экран; в ней мелькают персики, клубника или банан. Спящее сознание устанавливает связь между продолговатым предметом, субстанцией, фруктами и обобщающим словом «Данон», и эта связь кажется ему логически обоснованной и вполне убедительной. Во всяком случае, спящему сознанию комфортно, оно не испытывает неудовольствия или тревоги.

Другой пример: гребень морской волны, фрагмент обнаженного женского торса, ванна с обильной пеной, розовая мочалка с той же обильной пеной; панорама ночной Москвы; появляющаяся из ванны женская ступня, по которой, кажется, скользит мочалка... Полуоткрытый ярко накрашенный женский рот; к губам подносят чашку, поверх которой — взбитые сливки; флакон, из которого на ладонь выдавливается гель; все ритмически движется вверх-вниз, за кадром периодически слышится возбужденное дыхание, голос призывает любить бесконечно; сердечко, мобильный телефон, надпись «Би Лайн».

Наивный и быстрый просмотр предполагает, что все идет своим чередом, история кажется последовательной, в ней вроде бы нет ничего подозрительного: романтическое купание влюбленной девушки или восторженный рассказ домохозяйки о пользе йогурта. Однако можно задать справедливый вопрос: при чем здесь, собственно, мобильный телефон? Может быть, речь идет о чем-то другом?

Так и есть, речь идет о другом. Но, как и в случае сновидения, это «другое» оказывается совсем не тем, о чем можно было бы подумать, как о другом. Принято считать, что рекламное внушение основано на образе, обращающемся к

бессознательному потребителя. Хотя на самом деле справедливо и то, что оно равным образом представляет собой коллективное бессознательное, которое смотрит нас и на своем языке рассказывает о нас самих. Как это происходит?

Бессознательное, поскольку оно располагает совершенно иными выразительными средствами, нежели сознание, пользуется и другим языком, который, к примеру, еще не знает таких категорий, как противоположность или причинно-следственная связь. В частности, для сновидения характерен механизм инверсии — переворачивания, подмены одного другим. Мы видим мир, перевернутый наизнанку, в котором хвост действительно может вилять собакой, уши — размахивать ослом, а заяц — подстреливать охотника из огнестрельной борзой, за которой помчится добыча. Инверсия — это защитный механизм, оберегающий нас от скрытого содержания сновидения, которое, по Фрейду, представляет собой удовлетворение желания, далеко не всегда пристойного — такого, о котором нам не хотелось бы знать правду. Образ может обманывать нас до тех пор, пока мы не начнем толковать его наоборот. Так, образ Другого замещает нас самих, и в этом смысле он — никакой не Другой: Другим оказываюсь я сам, самый что ни на есть «свой». Иначе говоря, Другой в переводе на язык рекламы или сновидения значит «тот же самый», «тождественный», «все тот же», «я».

Реклама — это зеркало, которое помимо воли рекламодателя и вопреки заведомо преувеличенному или просто ложному нарративу о потребительских достоинствах товара рассказывает только о нас самих, когда мы сами — это спящий коллективный субъект. Телезритель оказывается как бы в положении спящего перед нагло уставившимся на него перевернутым зеркалом.

О чем, например, говорит нам реклама детского творожка, если мы не являемся молодыми родителями, но покорно смотрим ее в общем телевизионном потоке, не отдавая себе в этом отчета? Об увиденном во сне ребенке аналитик может судить как об инфантильной части спящего субъекта, которая, возможно, нуждается в защите или упрямится в решении той или иной жизненной проблемы. Присутствие ее в обыденной жизни мы не осознаем или просто-напросто отрицаем, периодически пытаясь доказать себе и другим, что «мы ведь взрослые люди!». В рекламе творожка к нам вопиет наше маленькое «я»: «И я, и я хочу вырасти и стать взрослым!» Реклама творожка почему-то связывает это смутное чувство с абстрактным словом «Растишка».

Речь идет не о том, что реклама подобна сновидению или является продуктом, осознанно имитирующим сновидение для большей эффективности продаж. Реклама и есть коллективное сновидение, или массовая галлюцинация. Бренд — галлюцинаторный образ, за которым не стоит никакого реального содержания. Забавно, что по какому-то случайному совпадению заимствованное слово «бренд» оказалось так созвучно «бреду». Сон коллективного разума рождает чудовищ типа «Мистера Проппера» или «Зеленого Великана».

Что происходит с нашим восприятием, когда внезапно и всегда так некстати навязчивый блок рекламных роликов прерывает нашу любимую телепрограмму, шоу или фильм? Способность зрителя концентрировать внимание, его эмоции, уже настроенные на определенный лад, а главное, предполагаемая ясность его сознания подвергаются испытанию.

Действительно, что такое рекламный блок? Прежде всего, по содержанию это последовательность противоречащих одно другому высказываний, каждое из которых претендует на истинность. Наперебой чипсы «Принглс» и «Лейс», жевательные резинки «Дирол» и «Стиморол», зубная паста «Блендамед» и «Колгейт» заявляют о своей безусловной незаменимости здесь и сейчас, как будто именно их нам так не хватает в данный момент. А при этом — часто довольно двусмысленный образный ряд: сексуальные, гастрономические и прочие фантазии, всегда обещающие неземное блаженство или, на худой конец, простое человеческое счастье. И все врывается ураганным вихрем, буквально сносит нас.

Менее двух десятилетий назад, когда в нашей стране конкуренция и рекламный бизнес не успели набрать обороты, реклама была в новинку и потреблялась так же активно, как и те товары и услуги, которые она продвигала. Рекламная информация еще не была такой противоречивой. Часто она

воспринималась с восторгом и всерьез, непосредственно, вызывая ответное желание — купить. Живой пример — тысячи людей, пошедшие за Лёней Голубковым в легендарный МММ. В наше время все это уже не вызывает ни воодушевления, ни даже интереса.

Как правило, с самого начала зритель переключается на другой канал в надежде «зацепиться» на время за что-то более содержательное. Однако хитрость телевизионного разума не знает пределов — действующие в угоду ей силы добились почти полной синхронизации рекламных пауз по всем каналам. Впрочем, *почти* полной — существуют и исключения, вроде «Культуры» или «Спорта». Подобное бегство на другие каналы для самого процесса восприятия ничего не меняет — сознание зрителя пускается в такое же психоделическое путешествие по остаткам фрагментированной реальности, как если бы он продолжал смотреть все ролики подряд, даже выключив звук.

На вопрос об отношении к рекламе многие склонны отвечать, что не обращают на нее никакого внимания и в ситуации ежедневной интервенции как бы пропускают ее мимо себя, просто не принимают всерьез, относятся к ней как к неизбежному и почти незаметному фону. Или же пропускают через себя, как сквозь сито, отсеивая лишнюю информацию. Однако именно эта способность человеческого восприятия отсеивать лишнюю информацию делает его беззащитным перед воздействием рекламы как потока образов.

На первый взгляд этот тезис кажется парадоксальным. Но, приглядевшись внимательнее, мы обнаружим, что такое отсеивание происходит на фоне некоторого «помутнения сознания». Защитный механизм, который оно выставляет против шока обрушивающихся на человека «истин» и образов, напоминает ступор. Ясное сознание как бы замирает, слепнет, рассеивается, становится абсолютно проницаемым для внешних воздействий, максимально открытым. Психика мгновенно реагирует частичным расстройством, приспосабливаясь таким образом к агрессивной информационной среде. Она просто отказывается от ясного восприятия, впадает в дрему. Поэтому шокирующие подробности рекламных клипов часто не сохраняются в памяти.

Животное, впавшее в ступор в опасный для жизни момент, уязвимо. Наше сознание в мгновения легкого помутнения как реакции на абсурд открыто «всем ветрам». Когда зритель отказывается вникать, анализировать, проявлять познавательную активность, он становится губкой, впитывающей элементы внешнего. Рекламные образы связаны непосредственно с нашей аффективной, иррациональной составляющей. Агрессия рекламы, ее противоречивость и неуместность в больших количествах позволяют сломить сопротивление здоровой рефлексии и анализа. Рекламный ролик — коллективная галлюцинация, которой мы предаемся ежедневно, много раз в день.

Пока сознание дремлет, отказываясь принимать рекламу всерьез и слушать малоубедительные рассказы о потребительских достоинствах товара, наша чувственность черпает ресурсы из многовекового источника аллюзий и культурных стереотипов. Каждый телезритель осуществляет свое право на ежедневную порцию мифологического снотворного. Далеко по ту сторону ее — малоромантические реалии производства, оставаться в неведении о которых позволяют нам производители рекламной продукции. Ибо это есть современный аналог «опиума для народа», в опьянении которым разум способен выдержать самое суровое испытание бредом.

При этом бред вовсе не есть что-то искусственно навязанное и не характеризует исключительно рекламу или телевидение. В равной мере он является нашим собственным бредом, он вполне естествен в рамках повседневной патологии восприятия, от которой в мире медиа несвободен каждый из нас. Мы вместе тихонько, ненавязчиво бредим рекламой.

Это самая простая и очевидная иллюстрация того, почему я утверждаю, что реклама есть коллективное сновидение. Действительно, любое сознательное воспроизведение содержания рекламного ролика абсурдно и смехотворно, и на основании только что изложенных объяснений можно сделать вывод, что реклама обращается, конечно, не к сознанию потребителя, а к его чувствам, блокируя первое и напрямую эксплуатируя последние. Однако этот вывод всем известен и даже банален, ограничиться им — значит, в очередной раз не сказать

ничего ни о рекламе, ни о сновидении. По поводу последнего я уже отметила, что в нем действует логика простой инверсии. Если реклама — это род сновидения, то все следует понимать совершенно противоположным образом. Не реклама эксплуатирует человеческие чувства, а именно человек по-своему эксплуатирует рекламу, проецируя на нее свою овеществленную чувственность.

Что это значит? То, что реклама чувствует за нас, вместо нас и одновременно вместе с нами. Или иначе: мы чувствуем рекламой. Это новый орган чувств, возникший в результате естественной мутации в процессе становления человека телезрителем. Реклама объективирует переживание. Когда Фрейд говорит о том, что сновидение является галлюцинаторным исполнением желания, он приводит простейший пример: наевшись перед сном соленой пищи, человек не всегда и не сразу просыпается от жажды, часто он видит, как утоляет ее во сне. Образ может вполне удовлетворить человека без необходимости действительного пробуждения. Не важно, пьет ли человек на самом деле, — бессознательное делает свою работу. Так же действует и реклама — как простейшее сновидение, вопреки нездоровым амбициям создателей рекламных роликов, полагающих, что главное — их сообщение, которое сводится к императиву «Купи!». При этом совершенно необязательно покупать рекламируемый продукт, как необязательно давать себе труд почувствовать райское наслаждение или вкус совершенства, к чему нас, казалось бы, призывают. Объективированное переживание сводится к тому, что эти люди — из рекламы — все делают за нас: и пробуют, и наслаждаются. Нам остается только наблюдать за ними. Мы, таким образом, можем пребывать в пассивности.

Пассивность эта, однако, не является таковой в собственном смысле слова. Ибо, как уже было сказано, сновидец является одновременно и зрителем, и действующим лицом, единым во всех привидевшихся лицах. Реклама не демонстрирует ничего иного, кроме каких-то фрагментов нашего собственного представления о нас самих, которое не является «внутренним» в традиционном смысле слова, но приходит извне в виде уже готовых культурных стереотипов и клише.

Реклама как медиа не связана непосредственно с фигурой торговца или зазывалы, во весь голос расхваливающего посреди базарной площади свой товар. Хотя маркетологи и утверждают, что современная реклама является проплаченной формой коммуникации, спонсор которой идентифицируем. По сути дела, в совокупности она совершенно безлична, настигает нас целыми блоками и воспринимается как нечто целое. Она не отсылает ни к какому торговцу, ни к какому персонажу, помимо самого зрителя.

Всеобщее ликование, обрушивающееся на нас с телеэкрана, никем не испытывается в реальности. Это попросту то, чего мы лишены, от чего оказались оторваны как от частички себя. Там, на грандиозной распродаже, мы выискиваем эту крохотную утраченную частичку, которой, возможно, у нас никогда и не было.

Другое название данной связи — товарный фетишизм в той форме, которую он принял с появлением массового производства образов, особенно образов телевизионных, когда человеческие представления о рае и блаженстве приняли объективную форму глобального экрана. Теперь мы можем не только переживать, но и видеть свое переживание как нечто, находящееся вовне.

Несмотря на то что реклама является коллективным сновидением, потребитель ее в момент восприятия замкнут на самого себя. Каждый видит только себя в этом общем сне. Здесь будет уместна — если она вообще может быть где-нибудь уместна — аналогия... со смертью. Говорят, все мы живем вместе, а умираем поодиночке. Так же одиноки мы, когда спим, ведь сон исключает присутствие другого человека — сновидец не общается ни с кем, ему все только кажется, общение — его субъективная иллюзия. Здесь нет противоречия.

Реклама — такая же объективная иллюзия, предоставленная для всех, но наслаждаемся мы ею поодиночке. Наш индивидуальный опыт подгоняется под единый образец, и не столь важно, коллективная это фантазия или нет. Дело лишь в том, что само индивидуальное как таковое является иллюзией, привидевшейся коллективному бессознательному, которое есть такой сон, который — повторим это еще раз — нас смотрит. Весь рекламный мир в своей кричащей абсурдности — это такой сон, который видит наше коллективное бессознательное о нас как индивидуальностях, обладающих сознанием.

СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН

Индустрия самообслуживания

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Что такое реклама с точки зрения человека, который ее делает? Это культурный феномен или бизнес-продукт?

Сергей Осипьян. Я убежден, что подавляющее количество людей не воспринимают рекламу как отдельное произведение и уж тем более как произведение искусства. Они запоминают какие-то фразы, яркие куски, но не рекламу как некое целое. Для них это единый беспрерывный поток информации о продуктах, вещах, обо всем, что так или иначе может быть продано. И действительно, рекламные ролики снимаются в таком количестве, что они уже давно «слились» в какую-то мутную реку. Рекламы отснято столько, что под нее уже можно выделить отдельный телеканал и показывать двадцать четыре часа в сутки. Достигнув столь гигантских объемов, она практически уже не нуждается ни в чем и ни в ком, кроме самой себя.

К тому же реклама довольно странно устроена, это не отдельное художественное высказывание и не краткий кинофильм, над которым трудится вполне конкретный коллектив авторов. Реклама — это набор многочисленных высказываний, над которым работает огромное количество людей. И все они непосредственно участвуют именно в художественных решениях, что превращает рекламу в коллективное бессознательное. При этом конечный результат формирует не режиссер, и даже не арт-директор, а какие-то менеджеры и экаунты (экаунт в переводе с английского — бухгалтер, который отвечает за финансовую часть проекта). Разумеется, их необыкновенные познания в области всего, что связано с заказчиком, сильно затрудняют работу режиссера. Являясь связующим звеном между людьми, которые производят рекламу, и клиентами, они выступают почти в роли жрецов, хотя чаще все-таки в роли дойной коровы с деньгами. Ты можешь как режиссер придумывать все что угодно, но они будут браковать твою творческую инициативу убийст-

венной фразой: «Мы-то знаем клиента». Мол, ты наводнил ролик розовым цветом, а наш заказчик его ненавидит. Таким образом, люди, которые должны считать деньги, оказываются самыми главными, и, как ни странно, именно они формируют художественный образ рекламы.

Е.Кутловская. Какова в таком случае роль режиссера?

С.Осипьян. В том-то и дело, что определяющей роли режиссера в производстве рекламы нет. Так же как нет здесь и определяющей роли продюсера. В общем, ни у кого нет контрольного пакета, поэтому каждый, кто задействован в съемках рекламы — даже на самом нижайшем уровне, — пытается впихнуть в нее что-то свое.

Е.Кутловская. Ну а если что-то не получается, кто за все отвечает?

С.Осипьян. За конечный результат, за концептуальное решение отвечает арт-директор. Это самая главная должность в рекламном производстве.

Е.Кутловская. А кто придумывает сюжет?

С.Осипьян. Копирайтер. Русского эквивалента этому слову нет, поэтому я попробую объяснить, что оно означает. «Копи» — это рекламное высказывание, сценарий рекламного ролика или рекламного объявления. Копирайтер является автором этого самого «копи», или же, говоря проще, рекламного сценария. Арт-директор наполняет смыслом творчество копирайтера, давая ему всевозможные задания. Он определяет, каким должно быть то, что они в итоге снимут и покажут зрителю. Копирайтер и арт-директор существуют в тандеме. А режиссера приглашают уже тогда, когда создана концепция, написан сценарий, все условия и задачи будущего рекламного ролика определены. Режиссеру говорят: вот у нас есть такая идея, ее нужно успешно, продуктивно и красиво воплотить. То есть перед создателями ролика стоит несколько задач: с одной стороны, найти некую художественную форму, с другой — необходимо «обернуть эстетикой» задачи, связанные с продажей продукта. И режиссер должен уметь сочетать визуальность с решением утилитарных, но далеко непростых задач, которые ему навязываются. Поэтому неудивительно, что очень много художественно одаренных личностей отказываются существовать в этом коммерческом мире. Им неинтересно снимать 32 дубля откусывания шоколадного батончика, при этом не забывая, что в кадре непременно должны быть видны сверкающие зубы, а кусок батончика должен быть определенной величины и прикус правильной формы, чтобы за нугой с карамелью не тянулась слюна... И самое главное, чтобы у артиста было то самое выражение лица, которое удовлетворит людей, производящих эти самые батончики...

Е.Кутловская. Одним словом, вы вообще не проявляете никакой творческой инициативы?

С.Осипьян. Почему же. К примеру, я принимаю активное участие в финальной доработке «копи». Например, говорю: «То, что вы написали — какая-то чепуха... пусть это будет не девочка, а мальчик, вместо машины возьмем велосипед». От меня ждут каких-то предложений, и будут расстроены, если я ничего не придумаю. К тому же, именно я создаю раскадровки, то есть из слишком длинного или слишком литературного текста создаю окончательное рекламное киновысказывание. Но если на заре рекламной деятельности были очень ценны режиссеры и арт-директоры, то сейчас, параллельно процессу глобализации, рекламное агентство становится полностью обезличенным.

Эти рекламные агентства, куда приходят клиенты-заказчики, где пишутся сценарии, сегодня всем и заправляют. Часто даже непонятно, кто собственно рекламу создает. На таких фестивалях, как «Каннские львы», «Эпика», еще как-то, скрепя сердце, упоминают режиссеров, но никогда — операторов, зато всегда указывают производителя, то или иное агентство, скажем, «WTA. Гонконг». Таким образом, роль личности во всем производстве рекламы практически нивелирована.

Е.Кутловская. Но ведь у всякого рекламного ролика есть определенный коллектив авторов — конкретный режиссер, оператор, копирайтер и арт-директор, значит, должно существовать и хоть какое-то авторское высказывание?

С.Осипьян. В рекламе авторское высказывание есть некий внутренний продукт, который не выходит за пределы кухни, дальше оно перерабатывается всей этой сложной транснациональной рекламной машинерией. Инстанции, с

которыми требуется все творческие, креативные решения согласовать, связать, соединить, представляют собой сложнейшую конструкцию. Производство игровых полнометражных лент отдыхает по сравнению с рекламным кинопроизводством. Тем самым, продвигаясь по длинной шеренге инстанций, авторские высказывания постепенно рассасываются. И в итоге мы получаем более или менее художественный продукт, который не имеет автора.

Е.Кутловская. Скажите, а та или иная фирма является и заказчиком, и автором или же только заказчиком? Ведь подпись под рекламным высказыванием — это подпись производителя того товара, который рекламируется?

С.Осипьян. Да, думаю, что большинство зрителей в качестве автора рекламы воспринимают производителя товара. Собственно говоря, так оно и есть. У брендов, как правило, очень мощная самоидентификация. У каждой большой компании есть свой устойчивый образ, они мечтают, чтобы мир их узнавал и чтобы потребители поняли их истинное лицо. Лицо, разумеется, которое всех на свете краше и милей. Поэтому от рекламных агентств, от режиссеров они чаще всего ждут не столько замечательных идей, сколько взаимопонимания, и стремятся к тому, чтобы режиссер понял, какие они милые, какая у них есть скрытая от мира правда, причем чтобы он все это сам понял, ведь они стесняются раскрыть свою тонкую и ранимую бизнес-«душу», а собственные достоинства сформулировать не могут. И когда смотрят уже отснятый ролик, то говорят: да, это наш портрет, это мы, вы нас узнали, и мы превратились из дурного гнома, тролля во что-то прекрасное, белое и пушистое. Поэтому, кстати, большие компании очень любят менять рекламных агентов, которые, в свою очередь, недоумевают: а за что их, собственно, бросили? Они же столько сделали, снимали ролики, писали сценарии, такие красивые плакаты по всему городу расклеивали, а компания взяла и ушла к каким-то дуракам, в соседнее агентство, которое всякую ерунду предлагает. Да, ерунду. Но вместе с ней другое агентство предлагает и свое новое понимание. А поскольку и крупные бренды, и маленькие корпорации, набирающие вес в мировой экономике, не только предпочитают, чтобы их не обижали, не унижали, но и желают, чтобы шестым чувством угадывали их образ, то мы часто видим весьма тупые и страшные ролики. Но то, что они появляются на свет, — не чья-то злая ошибка. Просто новое агентство, которое их произвело, угадало, что хотели клиенты. А его режиссеры поняли, что заказчики именно так себя и представляют.

Е.Кутловская. И никто не стесняется, что «разгаданная душа» имеет довольно убогий вид?

С.Осипьян. Главное, произошло взаимопонимание! И эта серая, убогая, уродливая, кривая, тупая реклама в итоге трогает именно тех людей, которые рекламируемую продукцию произвели.

Е.Кутловская. Слушайте, а может быть, самая великая реклама — это самая тупая реклама?

С.Осипьян. Я не думаю, что люди специально снимают плохие ролики, чтобы захватить максимально большую аудиторию. Потому что, во-первых, плохое, как правило, получается само собой, ведь это так легко! Во-вторых, хорошие и талантливые вещи в большом количестве делать трудно, это штучный товар. Возьмите кинопроизводство. Любая большая американская кинокомпания обычно существует за счет того, что один хороший фильм вытягивает девять плохих. То есть один хороший фильм собирает кассу и покрывает расходы на фильмы средние, провалившиеся, неинтересные. А реклам ежегодно выпускается миллионы. Это вал, тут до качества просто руки не доходят, ведь нужно заполнять эфир. Скажем, Первый канал вещает практически круглосуточно. Сколько же надо рекламы, чтобы занять все паузы, чтобы окупить само бесплатное телевещание? Так что машина рекламной индустрии работает с адской скоростью.

Е.Кутловская. Я так понимаю, что главное — не эфирные паузы заполнять, а деньги делать?

С.Осипьян. Деньги — это механизм, регулирующий процесс производства рекламы. Однако люди, которые много лет этим занимаются, заработали уже столько, что деньги для них давно ничего не значат. Хотя жадность человече-

ская, конечно же, не знает предела. Но производители рекламы — это настоящие наркоманы, они готовы производить ее только ради того, чтобы просто производить. Все, работающие на индустрию рекламы, вовлечены в эту структуру, в которой бизнес функционирует как самовоспроизводящаяся система, когда люди не успевают заработанные ими деньги потратить. Ну, у них есть отпуск — две недели в год. И что они за это время успевают? А плазменный телевизор, купленный ими за десять тысяч долларов, они включают один раз в месяц.

Е.Кутловская. Из всего сказанного вами выше можно сделать вывод, что каждый создатель рекламы, включая режиссера и работников рекламного агентства, должен стать не только лицом или почерком компании-производителя, но и душой той продукции, которая является главным героем всей этой рекламной киноистории?

С.Осипьян. Да. При этом внутри компании-производителя всегда существует парадоксальное противоречие. Как только она находит свое лицо, свой рекламный почерк и свою особую манеру общения с потребителем, то в ту же секунду начинает этим тяготиться. Почему происходит бесконечная ротация рекламных роликов, бесконечное перевоспроизводство одной и той же рекламы, например «Мегафона», «МТС» или «Би Лайна»? В принципе, ведь можно раз и навсегда найти свой стиль и воспроизводить его до бесконечности. Но из-за страшной конкуренции фирмы хотят все время создавать что-то новое. Вот вроде бы Danone или «Вимм-Билль-Данн» создали что-то особенное, отличающее их от других, и на время успокоились... Но тут раз — и конкуренты сделали нечто эдакое, что страшно давит на карман, имидж и на популярность Danone или «Вимм-Билль-Данна». Приходится снова включаться в конкурентную борьбу, которая сводит крупные фирмы с ума, заставляя отказываться от уже найденного в пользу чего-то свежего. Процесс, похожий на круговорот воды в природе, нудный, но, честно говоря, крайне полезный для всех участников, потому что обеспечивает рекламный бизнес бесконечным потоком денег.

У меня вообще есть такая крамольная мысль: мне кажется, что сила воздействия рекламы на аудиторию состоит исключительно в частоте ее показа. Нет рекламы хорошей и рекламы плохой, есть реклама, которую часто показывают, и есть, которую показывают редко, вот все отличие.

Е.Кутловская. То есть в рекламном деле успех определяет ротация?

С.Осипьян. Думаю, да. Любой товар, да и вообще, все что угодно, можно сделать безумно популярным, если максимально часто показывать соответствующий рекламный ролик. И тогда все будет в порядке — люди будут цитировать слова или фразы из него и покупать продукты, над которыми, может быть, во время просмотра рекламы с удовольствием посмеиваются. Все очень просто. Если каждые пять минут показывать рекламу тампонов Tampax или отбеливателя, от которого «тетя Ася» в восторге, то для конечного результата не важно, вызывают ли ролики раздражение у телезрителей, потому что именно эта продукция будет первой в плане потребления.

Е.Кутловская. Что, совсем не важно качество «картинки», сюжета и так далее?

С.Осипьян. Мне кажется, что нет. То есть заказчики уверены, что все это важно. Им обязательно надо, чтобы зрителя «хватало», «цепляло», чтобы все было остроумно. Но, как ни странно, оригинальная идея и форма начинают особенно актуализироваться в их сознании, если не предполагается, что реклама будет показываться каждые пять минут. Нет денег «на каждые пять минут», и тогда на первый план выходит вопрос о креативе, о том, что необходимо как-то извернуться и во что бы то ни стало достигнуть популярности.

Так сложилось, что бренд IKEA достаточно продвинутый во всех смыслах. И их ролики, весьма непростые по форме и содержанию, здорово и остроумно снятые, часто занимают призовые места на всевозможных фестивалях рекламы. А самих шведов такой интеллектуализированный имидж глубоко тяготит. И они в недоумении. С одной стороны, резко менять его нельзя — их перестанут узнавать. С другой — они хотели бы быть не яркими и заметными, а простыми-простыми, но у них почему-то это не получается. Ситуация сложилась парадоксальная, так что когда реклама IKEA получает призы на фестивалях, компания объявляет трехдневный траур.

Е.Кутловская. То есть рынок кинорекламы обязывает к тупости? Ведь, по идее, чем тупее — тем проще и доступнее и тем легче усвоить рекламный слоган. Те же слова: «Тетя Ася приехала» в рекламе отбеливателя Асе или «А теперь мы идем к вам» в рекламе стирального порошка Tide, которые знает вся страна, — отличный пример всепобеждающей и, видимо, необходимой тупости рекламных кампаний. Так что IKEA, конечно, жалко.

С.Осипьян. Да, они странные ребята, хотят, чтобы их рекламы были серыми, но при этом постоянно ищут оригинально мыслящих режиссеров...

Е.Кутловская. В общем, из того, что вы сказали, понятно, что у вас как у режиссера не так много свободы. И мне не совсем ясно: вы как творческий человек все-таки каким-то образом самореализуетесь, или вы просто неудовлетворены тем, что приходится делать?

С.Осипьян. Для творчества все-таки есть возможности. Причем создатели никогда точно не уверены, что именно в итоге выстрелит, поэтому ставки, как правило, делаются одновременно на разные вещи.

Е.Кутловская. А вы понимаете, на какого зрителя работаете? Вам ясно, каким образом предложить продукт потенциальному потребителю?

С.Осипьян. Мне кажется, что все это в прошлом. Рекламная индустрия дела-

ет вид, что на кого-то ориентируется, постоянно изучает работу каких-то фокус-групп. К примеру, снимают ролик. Собирают домохозяек и показывают им. Спрашивают: ну как? Что вы поняли? Они, как правило, или ничего не поняли, или поняли что-то совсем не так, как ожидалось. Поэтому я убежден, что реклама воспроизводит сама себя и мало заботится обо всем остальном.

Е.Кутловская. Матрица?

С.Осипьян. Мне кажется, да.

Е.Кутловская. Но ведь реклама, хочется нам того или нет, практически лишает человека выбора, навязывая ему вполне конкретную продукцию, создавая моду на бренды и даже вооружая его вполне определенной имиджевой политикой. Более того, реклама диктует стиль жизни — человек, бешеное количество времени находясь под прессингом рекламы на улице, на телевидении, в Интернете, на страницах газет и журналов — везде и повсюду, — принимает решения под давлением рекламных агентств. В нашей стране даже политический выбор совершается под сильным прессингом массмедийной информационной рекламы. То есть реклама *продает и навязывает* человеку целый мир... Да и целого мира ей уже мало.

С.Осипьян. Формально суть рекламы именно в этом. Но обслуживание данной идеи потребовало столь мощных интеллектуальных, финансовых и человеческих ресурсов, что в итоге индустрия, которая была создана для реализа-

ции этой идеи — продать кому-то что-то, — разрослась до таких масштабов, что первоначальная, собственно рекламная, функция утратила всякое реальное содержание. Сейчас реклама существует как абсолютно замкнутая вещь в себе, особая самовоспроизводящаяся система, которая питается сама от себя и нужна только самой себе. Никому реклама не нужна, ничего она не делает, превратившись в огромный финансовый механизм, который трудно контролировать, анализировать, подчинять нуждам человека. Скорее происходит обратное, нужды человека подчинены нуждам рекламы. Сегодня реклама — это такой механизм, который создает бренды.

Е.Кутловская. Или наоборот, бренды создают рекламу?

С.Осипьян. Да. Это такое чудовище о двух головах.

Е.Кутловская. Когда я смотрю ролики компании Samsung, мне так и хочется пойти в магазин и купить что-нибудь из ее продукции. Я не знаю, как они этого добиваются, но, на мой взгляд, данный бренд выстраивает свою рекламную кампанию очень правильно.

С.Осипьян. Наверное, но у них реклама не отличается одна от другой. Политика именно этой кампании — завесить весь Ленинградский проспект плакатами со своим брендом и каждые пять минут крутить свои ролики по телевидению. Они берут количеством, а не качеством художественного высказывания.

Е.Кутловская. Но я из разговора с вами поняла, что художественное высказывание в рекламе мало что значит. Главное — заставить потребителя жить в мире и согласии с рекламой. То есть в согласии с определенным брендом.

С.Осипьян. Это так, но именно Samsung делает упор исключительно на массовый удар по аудитории, чтобы заполнить собой весь мир, чтобы у людей не осталось выбора и чтобы куда бы они ни кинули взгляд — их повсюду зазывала бы реклама Samsung. Это очень агрессивная компания, пожалуй, одна из самых агрессивных по методам воздействия на сознание зрителя. Агрессивней их только Procter & Gamble и Центризбирком. Они и вовсе забили собой все пространство жизни людей...

Компания Samsung десять лет назад была неотличима от других корейских и не существовала в нашем сознании как гипер-, суперэлектронная империя. Мы считали, что Samsung — это одна из миллиона других компаний, разве что ее цены устраивали бедную часть российского населения, которое хотело иметь импортную технику, но на Sony зарплаты не хватало. Еще недавно корейская продукция по сравнению с японской в глазах массового потребителя выглядела ширпотребом. Вещи от Sony или Panasonic производили впечатление более рафинированных. Однако компания Samsung решила, что повышать качество своей продукции нужно по мере сил, но не в ущерб себе. Гораздо выгоднее потратить деньги на сверхагрессивную рекламу. И они, как стадо слонов, просто затоптали, например, Panasonic, которому теперь приходится выбираться из довольно глубокой ямы. Иными словами, корейцы заняли место японцев на нашем рынке не потому, что стали делать какие-то крутые вещи, а потому, что просто рекламной войной пошли на мир японской техники. В результате японцы, не вкладывающие такие бешеные деньги в рекламу, отступили под напором корейцев, чья техника сегодня стала для нас эталоном чего-то великого, сверкающего, замечательного. Вот что способна сделать умная и масштабная рекламная кампания. При этом ничего ни в самом производстве, ни в реальной жизни людей не меняется: просто из головы потребителя вытаскивают одну вещь и засовывают вместо нее другую.

Е.Кутловская. То есть реклама занимает огромное место в материальном мире и одновременно является некоей виртуальной бесконечностью, создающей для человека мир, в который он непременно должен войти и там остаться. Выдуманный рекламой мир брендов, мир суперавтомобилей, супермыла оказывается, как ни странно, гораздо важнее, чем реальное качество данного автомобиля и данного мыла. Выбирается не предмет. Выбирается его суперобраз. Иначе говоря, потребитель реагирует на рекламный прекрасный мир, на виртуальное пространство. Он покупает не материальную вещь, а *совершенный* образ. И значит, мир вещей становится не вторичной, а первичной реалией. Не бытовухой, а утопической голубой лагуной. Потребительский инстинкт, который реклама стимулирует именно за счет создания суперсовершенной

реальности (где все не имеет изъянов, все великолепно, все — совершенство), забирает человека целиком.

С.Осипьян. Безусловно, можно даже сказать, что рекламы становится гораздо больше, чем самого продукта. *Изображение* вещей — абсолютно самодостаточная штука. Реклама превратилась в гигантскую отрасль, куда вовлечены миллионы людей. Весь мир. Заказчики, потребители, производители — все они подпитывают рекламный бизнес, и поэтому, повторюсь, реклама, эта особая материально-культурная среда, особая индустрия, давно уже не продвигает материальную продукцию, она просто плодит образы продуктов и саму себя. Мне вообще кажется, что люди покупают телевизоры, чтобы восполнить рекламные бюджеты той или иной компании. Рекламные агентства давно поймали всех на крючок, поняв, что образы предметов человеку гораздо интереснее, чем сами предметы. Тот же Samsung создал мир стеклянных плоскостей, прекрасный хайтековский рай, наполненный прекрасными юношами и девушками, странными цветами и полупрозрачными гранями. Причем, если посмотреть на Samsung-продукт под названием «телевизор», легко заметить, что он никоим образом не ведет покупателя в этот совершенный рай, потому что не столь изящен и великолепен по форме, как сегодня хотелось бы, ну и так далее...

Е.Кутловская. То есть реклама врет?

С.Осипьян. Да, и очень сильно. Даже тогда, когда пытается не врать, все равно врет. Например, реклама распродажи и снижения цен в фирме Икс — тоже ложь, потому что по низкой цене продаются три какие-то мелочевки. Остальное, напротив, именно в данный момент поднимается в цене. Но опять же и зрители знают или догадываются, что это откровенная неправда. В общем, все подозревают рекламу во лжи, однако существует негласный общественный договор между рекламодателями, создателями рекламы и обществом, по которому все и всё понимают, но тем не менее одни продолжают лгать, другие потреблять ложь, третьи покупать несуществующую реальность. Ложь высится над всем, как небоскреб, поэтому, если смотреть только прямо перед собой, ее не распознаешь.

Е.Кутловская. А может быть, реклама не ложь, а утопия, заполняющая опустевший духовный мир потребителя (ясно же, что сегодня мало кто читает Платона и любуется живописью импрессионистов) околокультурными образами, символами, предметами, желаниями... По сути, зачем человеку столько вещей, сколько рекламируется ежедневно и ежечасно везде и всюду? Незачем. Это просто некая новая конструкция опрысканного культурной аурой пространства, в котором живет современный человек. Есть довольно старая теория Маршалла Мак-Люэна, что оружие — это продолжение руки, а значит, продолжение человека во внешний мир. Таким образом человек наращивает объем своего присутствия в мире. Соответственно, деньги — тоже продолжение человека, очеловечивание мира. Ну и, конечно же, любая вещь — это тоже продолжение человека, его выход за пределы самого себя. Другое положение той же теории Мак-Люэна: любовь потребителей к хорошему звуку, разумеется, заставляет и производителей проигрывателей совершенствовать технику. И они придумывают стереозвук, квадро, «долби», потом приходят к мысли привлечь потребителя массой дизайнерских идей.

Появляется понятие «эргономика предмета». И создается уже не аппарат по воспроизведению звука, а стильный предмет. В свою очередь, реклама постепенно все это усиливает, создавая образ вещей как символ (именно как символ) комфорта и качества и продлевая этим символом то пространство, в котором существует человек. Иначе говоря, предметная среда, царствующая в рекламе благодаря политике рекламных агентств, обретает ту смысловую и интеллектуальную реальность, которая питает новый тип личности — «человекуса-потребителюса». Помните, как в «Клопе» Маяковского был человекусобывателюс... Сегодня, на мой взгляд, все сложнее, ибо реклама перевоссоздает мир ценностей. Человек реагирует на вещь как на культуру, а на культуру как на вещь. То есть бренд превращается в мечту, а реклама — в визуальный образ мечты, почти материализованный. Прекрасный оазис чего-то, где уютно, красиво, комфортно, спокойно и гармонично жить.

С.Осипьян. Мне кажется, что все гораздо проще. Рекламодатели и рекламодеятели случайно обнаружили, что можно *занять* людей, *увлечь* их своей продукцией. Ведь ложь — въедливая штука, а человек склонен к самообману от природы. И когда зрителю демонстрируют образ супервещи, которая раз в десять эстетичнее и ярче своего реального прототипа, человек запоминает именно образ и потом просто механически соотносит его с продуктом. В итоге бренд становится раскупаемым, а в условиях жестокой конкуренции он еще более, чем прежде, нуждается в рекламе, то есть в другом образе, который будет превосходить предыдущий и окажется совершеннее и привлекательнее, нежели образы, предложенные конкурентами. Создавая некий мир утопии — то есть гармонию и, следовательно, некое самостоятельное этическое пространство, реклама породила еще больший обман... Ведь этика рекламу интересует так же мало, как эстетика... Ее интересует только клонирование самой себя.

Е.Кутловская. Следовательно, человека интересует воспроизведение собственных фантазий и мечтаний... сначала в виде картинки, порожденной рекламным роликом, а потом как овеществленная мечта, которую он покупает и которой украшает свой быт. То есть не просто пользуется вещью и упрощает свой быт (скажем, при помощи пылесоса или стиральной машины), но именно украшает, усиливает некий ирреальный смысл собственного бытия?

С.Осипьян. Сначала делали рекламу товара, потом просто красивые картинки, симпатичные и не похожие на ужасные будни, на картинки из новостных передач. Что-то такое-разэтакое, что этичнее самой этики.

Е.Кутловская. И магазин постепенно превращается в музей, особенно в России, где потребительские возможности большинства минимальны. Поэтому реклама — это уже и афиша, и пригласительный билет в галерею образов...

С.Осипьян. Да, можно пойти в этот магазин и приобщиться к прекрасному миру, побыть среди того, что обычно не дано в жизни. Например, в IKEA люди приезжают просто походить, попить там кофе, съесть хот-дог. Побыть пару часов в раю. Сесть тихо на диван, который купить не по средствам, и помедитировать. Это какой-то страшный вариант замещения религиозного сознания. Ужас! И на память о чудесном торговом рае унести домой цветочный горшок, как кусок чуда, и поставить его, как в алтарь, у себя дома. Вот к этому и стремится реклама.

Е.Кутловская. Неужели все так ужасно?

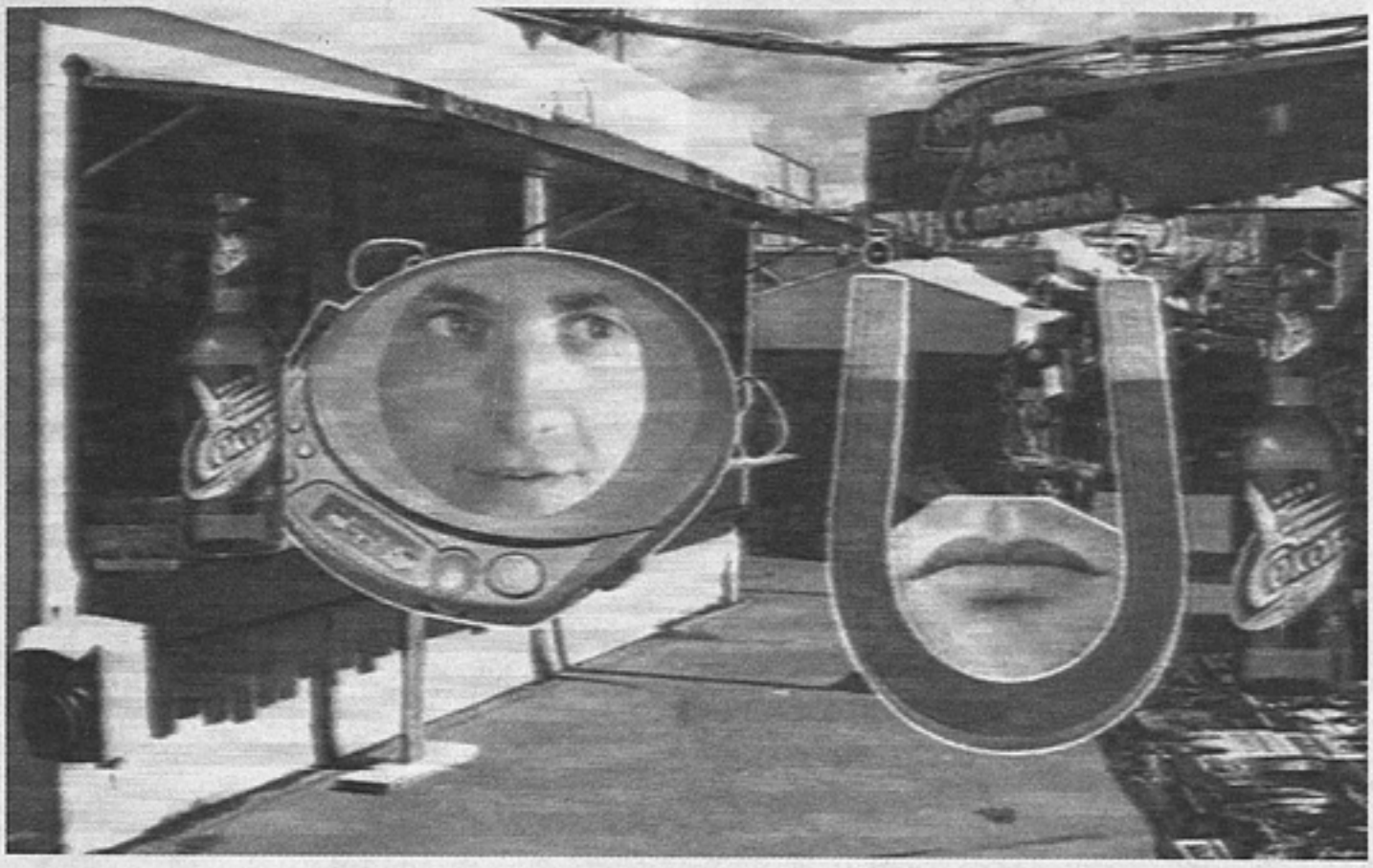
С.Осипьян. Затрудняюсь с ответом. Понимаете, качество рекламы сильно зависит от общекультурного контекста общества, в котором она «работает». Реклама — всего лишь подтверждение культурного состояния общества в данное время. Посмотрите, какая сегодня в России создается архитектура, какая у нас литература, какое кино. И общий стиль города, как правило, неопрятный, скучный, хотя весь в каких-то блестках и огнях. Соответственно, и реклама в Москве неприятная. А вот, скажем, город Бангкок и сам очень красивый, и реклама там красивая. Она такая красивая, что я не сразу понял, что это реклама. Вначале я подумал, что это какая-то абстрактная красота. Например, если у нас вагоны метро испещрены какими-то маленькими объявлениями типа «Купите таблетки от простатита» или «Срочный ремонт пуговиц», то там они целиком покупаются большими компаниями. Например, несется в темных туннелях поезд, который весь оформлен компанией Sony необыкновенно цельно и выразительно с дизайнерской точки зрения. И снаружи, и изнутри он сделан как поезд из мира Sony, и это совершенно новое слово в рекламной политике. Там и окна, и полы, и потолки — все существует в виде рекламы, это... как конфета какая-нибудь. И все вагоны будто перетекают один в другой — одни цвета плавно «скатываются» в другие, одно изображение мягко и изящно переходит в другое. Это похоже не столько на рекламу, сколько на очень сложную художественную инсталляцию.

Мне вообще кажется, что дизайн — это наиболее приближенная к предметному миру художественная форма, поэтому она и «бьет» наверняка. Сложные с точки зрения культурных ассоциаций рекламные ролики могут потребовать от массовой аудитории более сложной культурной подготовки, а вот стильные дизайнерские решения всем понятнее, ближе, так как они менее требовательны к познаниям личности, потому что изначально не ориентирова-

ны на глубокие культурные пласты, их цель — поразить восприятие потребителя именно здесь и сейчас.

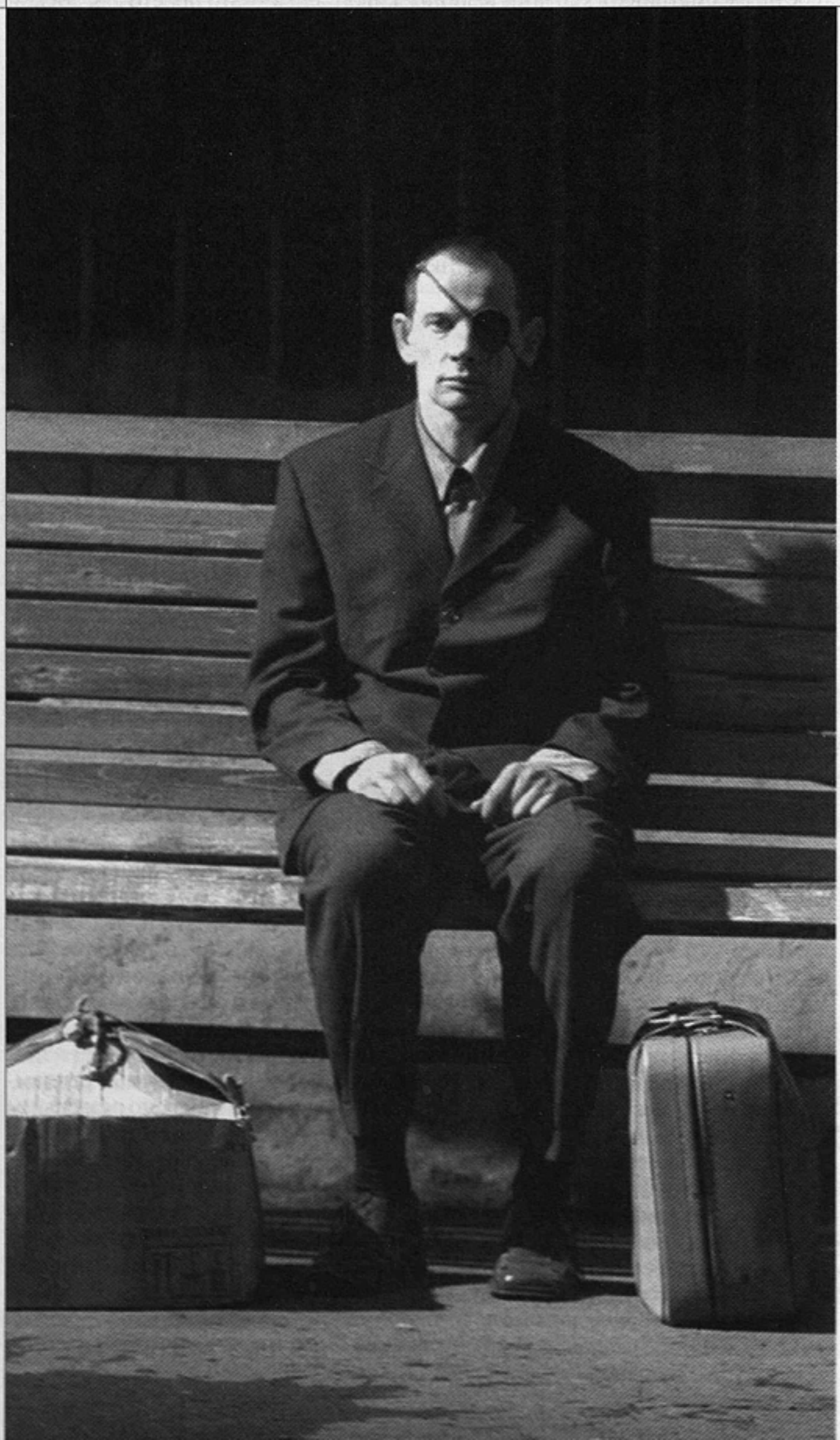
Но есть другой вид рекламы — как чистая провокация. Ее цель вызвать у зрителя единственное чувство — чувство ужаса! Именно за счет своего «кошмарного» провокационного «вида» подобная реклама легко усваивается массовой аудиторией. На последнем фестивале «Каннские львы» я смотрел ролик компании Ford, которая старается всеми силами вызвать у зрителя сильную эмоцию, какой бы она ни была — отрицательной или положительной. Это тебе не рассматривать картины великих живописцев — это просто как доской по лбу. И всё. Без лишней лирики. Так вот, реклама автомобиля Ford Sport Ka, который визуально выглядит, как маленькая букашка. Машина черного цвета с откровенно злыми раскосыми глазами-фарами. Суть ролика в следующем: голубь садится на капот Ford Sport Ka, который мгновенно открывается и бьет по голубю, тот замертво падает рядом. И на экран эффектно вплывает надпись: «Ford Sport Ka — злобный близнец Ford Ka».

То есть компания Ford рекламируют свою машину как дьявольское исчадие ада! И подобное образно-символическое решение ролика тоже находит своего зрителя. И своего покупателя, потому что откровенно агрессивная, провокационная визуальная картинка — это как бы реклама от обратного.



Что касается российской рекламы, то я сомневаюсь, что она способна сильно давить на сознание отечественной аудитории. Мне вообще кажется, что наша реклама слишком провинциальна, это не адский «зверь», повергающий потребителя в состояние морального паралича. Наша рекламная индустрия, как велосипед, который минуты на три перекроет вам дорогу и исчезнет. А вот реклама в Юго-Восточной Азии действительно достигла таких масштабов, что способна одновременно подавлять и шокировать зрителя, вызывая и чувство восторга, и чувство страха. Например, когда российский человек выезжает из аэропорта города Бангкок, первое, что он видит, — это не привычные рекламные постеры и даже не те огромные плакаты, какие вполне нелепо развешаны и расставлены на наших дорогах, а реклама компании Sony, на которой написано: «Вступи в Sony-club» и которая в буквальном смысле застилает все небо. Ни одного подобного сооружения в нашем городе просто нет. Такая вещь бросает вызов самой теории тяготения, потому что, на мой взгляд, попросту не может стоять! Она может исключительно висеть и закрывать собою все остальное. Это нарисованное искусственное «небо» от крупного бренда, на фоне которого чувствуешь себя лилипутом. И таких реклам там сотни. Вот это настоящий психологический прессинг! Ходишь по городу и чувствуешь себя микробом в мире рекламы. Наша рекламная индустрия, по сравнению с той, что развита в Бангкоке, — мир безобидных картинок и вывесок.

РЕПЕРТУАР



«Мой сводный брат Франкенштейн», режиссер Валерий Тодоровский

ЕЛЕНА СТИШОВА

Семейная хроника времен необъявленной войны

1

Валерий Тодоровский предпочитает семейные сюжеты и не любит «глобалок». Видимо, он полагает — и не без оснований, — что в зеркале частной жизни «большая жизнь» отражается в ее человеческом масштабе, соизмеримом с отдельно взятой личностью, а Тодоровский-младший — один из немногих в современном российском кино, кто не потерял интереса к личности и к личному. В его раннем фильме «Любовь» в отношения героев, испепеленных мучительной страстью первой близости, «большая жизнь» времен застоя вторгается как призрак вечной разлуки: героиня со своей семьей эмигрирует в Израиль. В «Подмосковных вечерах» и в «Стране глухих» режиссер попробовал освободиться от власти жанра «стори», соблазнившись экзотическим материалом и перенеся ударение на эстетическую игру. Было красиво, но холодно и бестрепетно. И уже в «Любовнике», поставленном по сценарию Г.Островского, он возвращается «в семью» и одерживает победу. В семье разыгрывается и кровавая драма, которой — в полном соответствии с поэтикой «русского финала», альтернативного голливудскому хэппи энду, — заканчивается новый совместный проект Островского и Тодоровского — «Мой сводный брат Франкенштейн».

«Мой сводный брат Франкенштейн»
Автор сценария **Г.Островский**
Режиссер **В.Тодоровский**
Оператор **С.Михальчук**
Художник **В.Гудилин**
Композитор **А.Айги**
Звукооператор **С.Чупров**
В ролях: **Е.Яковлева, Л.Ярмольник, Д.Спиваковский и другие**
«Приор-премьер» при участии Министерства культуры РФ
Россия
2004

Кинодраматург Островский не признает экспозиций и долгих завязок. Как и в «Любовнике», действие нового фильма начинается с места в карьер, еще до первого кадра, до того, как мы начали смотреть фильм. Такая стратегия многого требует от режиссуры и от актеров: им надо войти в первый же кадр «разогретыми» до той степени, которая определяет зрительское «верю». Лишь при этом условии зритель может воспринять концентрат информации, обрушенной на него в первой же сцене.

Жена уличает мужа в супружеской неверности, тыча ему в лицо какие-то листочки, вроде бы письмо. Муж отпирается, уверяет ее, что это всего

«Мой сводный брат Франкенштейн»

лишь недоразумение, что написать можно что угодно — бумага все стерпит. Жена отвечает смачной пощечиной. Если даже такой грех случился задолго до ее появления в его жизни, все равно это отвратительно, но ужас-ужас-ужас в том, что у ее мужа, физика Юлия Крымова, есть сын на стороне от какой-то простой бабы и что этот сын, вернувшийся из «горячей точки», едет из своей глухомани к ним, в Москву, потому как нуждается в лечении. А у них почти что семейная идиллия, двое детей, сын и дочь, золотая пара, как говорят в народе, дом — полная чаша, и все благодаря ей, Рите, ее процветающему риэлторскому бизнесу. Ведь физики нынче не в почете и не при деньгах, если не стали выездными профессорами в каком-нибудь американском университете.

Пощечина, не вызывающая в Юлике ответной агрессии, в сочетании с войлочными домашними тапками в коричневую клетку, уютно растоптанными по ноге, завершает гендерный расклад в семье Крымовых. Она — лидер, глава, добытчик, но не забывает демонстрировать свою женскую слабость, хрупкость и якобы зависимость от того, что скажет и как поведет себя Он.

Елена Яковлева, сменившая цвет волос для роли Риты, неуловимо изменила свой актерский имидж. Еще никогда она не добивалась такого глубокого психологического рисунка в драматической роли (в отличие от характерных ролей, которые, на мой взгляд, ей удаются всегда блестяще). Разрядившись после мордобоя, Рита принимает позу носителя высшей справедливости, а заодно и жертвенности и требует от Юлика, чтобы завтра тот встретил на вокзале своего побочного сына. Самонадеянная дурочка, она просто не представляет, на что идет, на что обрекает свою семью, морально не готовую принять под свой кров инвалида второй чеченской и познать ту сторону нашей жизни, которую лучше не знать. Меньше знаешь — крепче

спишь. Еще Варлам Шаламов впервые внятно сказал, что героический опыт «борьбы и побед», которым мы так гордимся, причинил русской душе травму, несовместимую с жизнью.

Юлик, существо более тонкой организации, чем его половина, интуитивно предчувствует беду, внутренне он хочет вытеснить негативную информацию про побочного сына, забыть о ней. Но не тут-то было. Рита достает его звонком по мобильному: «Ты не забыл, что тебе надо встретить..?» Ну как же, не только не забыл, но уже утром после событий зашел в клинику к лучшему другу и все ему рассказал под рюмку спирта. Вспомнил он ту раздатчицу в Доме отдыха, где подрабатывал массовиком-затейником. Да, было дело...

Короче, Юлик трусит, но все-таки приезжает на Киевский вокзал, выбирает местечко в сторонке и ведет наблюдение за пассажирами, выходящими из вагона, откуда судьба обрушит на него свой очередной удар. Нам остается только следить за лицом главного героя и считывать обуревающие его чувства. Леонид Ярмольник, получивший на недавнем Карловарском фестивале от известного критика сравнение с Даниелем Отёем, надо думать, лестное для него (хотя как знать!), действительно так хорош в картине, что нет нужды в самых комплиментарных сравнениях. Смотрите, как его клинит и колбасит при взгляде на каждого, кто не сразу покидает платформу, а мнется около вагонной подножки, будто ждет кого-то. Он? Не он? Вот этот, бритый под ноль, как скинхед, сигаретка за ухом. Неужели? Вот такого привести к своим нежным интеллигентным детям?! Нет, слава Богу, не он. И вот на перроне не остается никого, суета стихает, и Юлик юркает в метро в тот самый момент, когда из вагона выходит тот, кого он трусливо не дождался. Длинный, жилистый, в клетчатой рубашке, с черной кожаной повязкой на левом глазу.

Но от судьбы не убежишь. Юлик умчался домой, чтобы понаслаждаться покоем в кругу любимой семьи и уверить себя, что то был сон, наваждение, а теперь все станет, как раньше, — как раз в момент полной эйфории, когда он мягко, любуясь собой и заискивая перед женой, поучает детей, как им надо беречь свою мамочку, мамочка, озабоченная и озадаченная вовсе не сложностями очередного головоломного обмена, подходит к темному окну. И видит: на скамейке напротив их окон сидит Оно. Юлика охватывает что-то вроде ступора. Рита сама спускается вниз, приводит парня на кухню. Он ставит свой допотопный чемодан на пол и произносит сакраментальное: «Здравствуй, батя!»

В ту же ночь Павел преподнес первый сюрприз: он исчез из дома, изобразив на отведенном ему диване «куклу», имитирующую человеческое тело под одеялом. Дети разбудили родителей, отец семейства уже натянул треники, чтобы пойти на розыски, но Павел явился сам и деловито доложил, что дом и двор он обошел и вроде бы в округе все спокойно. С тем и улеглись.

2

Казалось бы, таким вменяемым людям, как супруги Крымовы, все должно быть ясно, что дело не только в том, что Павел кривой на один глаз, — он больной на всю головку и нуждается в психиатрической помощи. Явный синдром преследования, неадекватность, навязчивые идеи — ну можно ли с таким человеком, будь он трижды любимый сын и брат, оставаться на ночь? Но логика развития сценария побеждает житейскую логику. *Такая* Рита должна была немедленно набрать номер психиатрической «скорой», и если она этого не делает, то исключительно подчиняясь авторской воле. По их, авторов, замыслу Павлик должен еще какое-то время погулять на воле и показать нам, зрителям, что может сделать с человеком война. Так, чтобы нам стало ясно, что такой человек — не жилец на этом свете, и чтобы мы внутренне согласились с неизбежностью его гибели. И надо бы попенять авторам на то, что они расчетливо и не без успеха манипулируют нами (мною уж

точно). Но за что я им готова многое простить — за то, что они любят своего монстра и заражают нас состраданием и сочувствием к этому нелепому, кроткому, бесхитростному лоху.

Сыгравший Павла Даниил Спиваковский, актер Театра имени Маяковского, — настоящее открытие фильма. Удивительная, просто детская органичность в сочетании с сюрреалистическим подтекстом роли — ведь Павел не от мира сего, он живет в своих фантазмах и только время от времени выходит на контакт с теми, кому доверяет. Спиваковский играет своего героя и как простака из глубокой провинции, и как параноидального больного, одержимого навязчивой идеей, но еще и как человека, который не потерял способность любить и нуждается в любви. Он фетишизирует близость близких и ради них готов принять смерть. Он непременно должен кого-то защищать, спасать, кому-то помогать — и это уже не болезнь, это его натура. Есть несколько планов, где оператор (замечательный и всегда разный С.Михальчук) подсмотрел актера в редкую минуту, когда его героя, что называется, отпустило. В лице, обезображенном шрамом и постоянной лихорадкой внутренней тревоги, вдруг проступает прямо-таки интеллигентская тонкость, какой-то нездешний покой озаряет его.

Ничего этого не видит и не чувствует его сводный брат Егор, от имени которого — по идее — должна быть рассказана история. Ведь фильм называется «Мой сводный брат Франкенштейн». Однако, похоже, ради пущего эффекта. Егор вовсе не рассказчик, хотя именно он — по сюжету — додумался до того, чтобы сравнить непрошеного гостя с Франкенштейном. Насмотренный мальчик, однако...

Уточним, что речь идет не о докторе Франкенштейне, а о монстре, если хотите, о биороботе, которого тот синтезировал в своей лаборатории. Монстр не имел своего персонального имени, и его стали называть для краткости именем его создателя. Авторы рассчитывают на то, что наша публика что-то слышала о Франкенштейне. Пусть не все знают, что первой придумала эту жуть про монстра английская писательница Мэри Шелли каких-нибудь двести лет назад и стала прародительницей жанра хоррор, зато многие помнят в начале 90-х последнюю версию этого почтенного мифа в режиссуре Кеннета Брэны и с Робертом Де Ниро в главной роли.

Однако главное противоречие названия в том, что Павел показан в восприятии не одного только Егора. Нарратив совмещает разные позиции разных людей, разное отношение к герою. В военкомате грубо отмахнутся от претензий Юлика — мол, сын ваш на своих ногах, под себя не ходит, работоспособный, так чего вы хотите, папаша. Хирург-офтальмолог на просьбу Юлика ускорить операцию, ведь у Павла и медаль, и грамота Минобороны, устало ответит: «А у меня очередь из таких, как он, до самого Министерства обороны. И не убывает». Отношение Егора к сводному брату — самая, пожалуй, высшая точка высокомерного неприятия и активного нежелания знать, что параллельно во всех отношениях приятной жизни в родительском доме существует другая жизнь, в которой такие монстры, как Павел, где-то за что-то воюют.

Егор, еще школьник, но уже скорее юноша, чем подросток, поначалу производит впечатление потомственного интеллигента с чувством юмора и с большими претензиями по жизни. Его внутренняя жесткость, даже жестокость проявляются не сразу, по мере того, как «это чудовище» поселяется в их доме.

Павел внушает ему отвращение и брезгливость, больше того, он разрушает его самодовольное ощущение хозяина жизни. Мальчик из хорошей семьи устраивает вечеринку с просмотром на видео одной из версий «Чудовища Франкенштейна». Фильм в фильме сложно идентифицировать, так как мы видим всего лишь краешек кадра. Хорошенькие девочки, расположившиеся на диване, кокетливо щебечут около монитора, когда в комнату входит Павел и присаживается перед экраном. В отличие от зрителей и Егоровых подружек, наш Кандид не догадывается, что он и есть главный герой ве-

черинки и домашнего видеосеанса. Что инсталляция удалась на славу. Девочки обмениваются репликами по поводу героя фильма: «Лучше пристрелить его, он же монстр!», «Он чудовище, но добрый, но никто его не любит». «Кто ж такого полюбит?» — вступает в разговор Павел.

Совсем скоро, когда он отправится в свой очередной ночной разведрейд, Юлик, заставший его у витрины ювелирного — парень зациклился на том, что ему нужен не какой-нибудь, а бриллиантовый глаз, — наткнется на младшего сына, сидящего у подъезда на лавочке. И сын скажет — так, что мурашки побегут по спине: «Папа, я не хочу, чтобы он жил с нами». Потом он наймет двух тренированных парней и те измотают Павла в подворотне до кровавой пены на губах. Но он все-таки вывернется, овладеет ситуацией и накидает им так, что мало не покажется. Один из амбалов, намертво прижатый Павлом к земле, выдаст Егора.

Авторы сознательно не отрабатывают мифологию Франкенштейна во всей полноте: в конце концов, их фильм — не римейк. Им интереснее те бездны, которые открывает их оригинальный сюжет. Скажем, обозначенная в фильме тема сословной и социальной розни, в рамках родственных связей обретающая особенно оскорбительный привкус. В одном из коротких разговоров с Павлом Егор, преодолевая брезгливость, объясняет ему, что служить в армии вовсе не обязательно. И есть разные способы избежать воинской повинности. Такое не вписывается в Павликову картину мира, он не врубается. Его лицо отражает работу мысли, а грубый крестообразный шрам на месте глазницы напрягается.

Павлик любит своего брата Егора и готов за него любому «ноздри вырвать». Он не видит в нем ни зла, ни подвоха. Мир состоит из своих и врагов. Врагов надо мочить, своих — защищать. Поэтому после драки с Егоровыми наемниками он придет к нему и скажет доверительным шепотом: «Слышь, братишка, меня хотели на тебя развести. Но я все понял. А ты будь поосторожнее. Чуть что — ко мне».

Признаюсь, в этот момент мне трудно было сдержать слезы — так жалко этого убогого рыцаря с крестообразной отметиной на слепой глазнице. Ведь такого обидеть — все равно что юродивого обобрать. Всегда я ненавидела чистюль, больше всего на свете боящихся столкнуться с реальностью, но неизменно преуспевающих благодаря предкам с деньгами и связями. Именно такие способны на любую низость, если кто-то всего лишь только нарушит их комфортное существование, лишит привычных удобств.

Портреты сводных братьев с неравными стартовыми возможностями и оттого с кардинально разными судьбами уже на момент их знакомства тянут за собой самую больную проблематику нашей жизни — из ее «проклятого прошлого», — это бы ладно, но — главное и ужасное — из ее проигранного настоящего, с которым было связано столько надежд. Дискурсивно все это — и проблематика, и несбывшиеся надежды, и фрустрации — присутствует в смысловом поле фильма, пусть и остается вне сюжета.

3

Подлость Егора, который вряд ли вырастет приличным человеком, имеет в фильме альтернативу. Как-то незаметно к Павлику привязывается Аня, дочка Крымовых, девятилетняя лопоухая отроковица. В ней еще не убита безошибочная детская интуиция на добро и зло. Параллельно то же происходит с самим Крымовым. В хождениях по врачам, госпиталям и военкоматам он постепенно проникается чувствами к этому верзиле. Он терпит все его выходки, защищает от гнева соседей, возмущенных Павликовыми прогулками по карнизу вокруг дома. Павлу чудятся враги, а на чердаке кто-то все время ходит, и он должен дознаться, кто. В конце концов окажется, что он прав. На чердаке живут бомжи, и Павлик с батей их засекают. Батя входит в такой раж, что уже Павлику приходится выступать в роли миротворца.

И вот однажды, вернувшись из госпиталя для ветеранов войны, где все уже было договорено (Ритой, конечно), насмотревшись там такого, что не дай бог никому, Юлик вдруг проявил мужскую твердость: «Он будет жить у нас!» И на какой-то миг возникает иллюзия, что все уладится, что Павел войдет в семью и она его реабилитирует для жизни. Смотрите, как отец с сыном замечательно чувствуют себя в бане, ну просто любо-дорого смотреть. Как будто они всю жизнь совершали эти банные мужские походы. Но — недолго музыка играла. В парной какой-то придурок схватил их веник. Пока Юлик интеллигентно пытался его урезонить, Павлик огрел нахала шайкой по голове. И решил вопрос.

Как раз в тот день, когда Юлик отправился с сыном в госпиталь, Рита устроила вечеринку, чтобы отпраздновать избавление от домашнего монстра. А он тут как тут — прошу любить и жаловать. Гости повели себя несколько напряженно — практически все были в курсе дела и все, конечно же, жалели бедную добрую Риту, которой так достается. Какая-то ее подруга сочла за лучшее льстить Павлику, мол, мы все вами гордимся. Слово за слово, и тут вдруг Павел снова вспомнил любимого другана Васю Тоболкина, кого он регулярно встречал на Киевском вокзале, напрочь забыв, что Вася погиб два года назад у него на глазах. И рассказал, как Вася спас его от верной смерти, всадив четыре пули прямо в грудь противника. Для убедительности Павел еще и показал, как все это происходило. Гостей в вечерних нарядах взяла оторопь. А Павел не утаил и то, как на броне они ринулись в аул, как давили всех подряд, не различая ни гражданских, ни военных, ни взрослых, ни детей. «Васю Тоболкина потом в отпуск отпустили, он жениться поехал, а я три дня гусеницы от крови отмывал», — закончил он свой рассказ.

Прощаясь, доктор Эдик (С.Газаров) тихонько шепнул Юлику, что *это* само не пройдет, парня лечить надо. И, горячий восточный человек, вдруг залепил что-то про «этого твоего фашиста». Друзья чуть было не подрались. Все кончилось рыданиями Риты в спальне, ее «я так больше не могу», и Юлик пообещал избавить семью от непосильного для нее испытания.

4

Настал час пик и для Юлия Крымова. Рандеву русского интеллигента с собственной совестью закончилось полным фиаско. С утра он быстро запихал нехитрый Павликов багаж в чемодан, сказал ему, что они поедут в более надежное место. На что тот живо откликнулся: «Давно пора! А ты подумал, как семью будешь вывозить?» Юлий буркнул в ответ, что подумает, и они газанули по Москве. Крымов вывез сына на какой-то пустырь, так далеко, что города уже не было видно, высадил, всунул в руки содержимое своего бумажника и со словами: «Уезжай домой, так будет лучше» —умчался, не дав тому опомниться. Как Мальчик-с-пальчик, которого завела в лес да и бросила там злая мачеха, стоял Павел, будто аршин проглотил, и смотрел вслед бате своим единственным глазом.

Эта сцена сама по себе была бы замечательным финалом. Только для притчи, которая предполагает другую плотность подачи материала, другой ритм. Жизнеподобная история, пусть и с вкраплениями сюра, требовала иного завершения, да он и был заложен в сцене поспешного отъезда.

Как ни странно, на утро следующего дня Крымов был в превосходном настроении. (Видимо, я сильно преувеличила поначалу душевные потенции героя-интеллигента, под влиянием Риты он давно «олукьянился», как в свое время трифоновский интеллигент из «Обмена».) За завтраком отец интересовался дневником сына, а Анечке пообещал в ближайшее же воскресенье поехать на «Птичку» и купить щенка. Только Анечка не подпрыгнула до потолка от радости, а спросила, где Павлик. И получила ответ: Павлик уехал домой, зимой вернется на операцию. Тогда Анечка, не в силах справиться с собой, заплакала (как ни чудовищна наша жизнь, но «не живет село без праведника»). Родители засюсюкали над ребенком, и тут раздался телефонный

звонок. Звонили из милиции и просили забрать Павла Захарова. Мент со звездочками на погонах встретил Крымова по-свойски, вывел Павла из «обезьянника», где сидели две юные путаны и сильно побитое лицо кавказской национальности — уж точно Павлик руку приложил. И мент страстно зашептал в лицо Крымову: «Бить их надо, бить! Но — в рамках закона. Правильно я говорю?»

А дальше без всякой монтажной перебивки мы увидим на лавочке при выходе все с того же Киевского вокзала супругов Крымовых. На обоих лица нет. Из сбивчивых их реплик мы понимаем, что Павел забрал обоих детей и исчез вместе с ними, а родителям велел ждать здесь на лавочке. Юлик утешает Риту, неясно только, понимает ли он, что сам спровоцировал очередной приступ паранойи у Павла. Ведь сказал же он, когда отвозил сына в «безопасное место», что в квартире больше оставаться нельзя. И Павлик, который верит бате, как Господу Богу, по-своему истолковал события последних двух дней. Батя хотел его уберечь от опасности, вот какой он замечательный человек. Но с ним, с Павликом, все в порядке. Он сам позаботится о детях («ведь мы одна семья, как ни крути!»), вывезет их в безопасное место, и родители туда подтянутся. А ежели что, патронов у него хватит — две обоймы военком подарил!

Начинается настоящий хоррор. Родители получают по мобильнику краткие приказания Павлика и следуют им. Они садятся в электричку и видят в вагоне своих детей, но жестом Павел не разрешает к ним подойти. Потом они выходят в Усово, теряют детей в толпе, бегают вдоль платформы, и тут откуда-то появляется Павлик, усаживает их в машину и очень скоро они оказываются не где-нибудь, а на даче матери Юлика.

Развязка последует быстро. Кто-то — непонятно, правда, кто — в курсе дела и действует оперативно. Отряд ОМОНа прибывает незамедлительно, по громкой связи Павлу Захарову предложено сложить оружие и сдаться без всяких для него дурных последствий. Омоновские заклинатели только заводят Павлика. Уж теперь-то он точно уверен, что не зря чувствовал опасность. Так оно и оказалось — кругом враги. И на каждый миротворческий призыв он отвечает выстрелами.

Крымову удалось найти за лестницей выход на крышу, своих он туда переправил и еще долго пытался уговорить Павлика выйти, обещал ему бриллиантовый глаз. Наконец Крымов понял, что и ему пора. Вылез на крышу и, уже обняв семью, услышал, как в доме прозвучал хлопок.

Общий план. Омоновские машины, «скорая», люди в масках, чей-то громкий смех, обрывки реплик. Дело сделано, люди спасены, террорист обезврежен.

5

На пресс-конференции я спросила авторов, рассматривали ли они варианты «хорошего финала». Ответ был утвердительный и с комментарием. Оба — и сценарист, и режиссер — говорили, что хэппи энд был бы откровенной ложью и лакировкой, ведь они делали свой фильм в реалистической традиции.

«Мой сводный брат Франкенштейн» антимифологичен и уже поэтому внутренне полемичен по отношению к балабановским фильмам «Брат-2» и «Война», которые довлеют мифологии, но не истории. Даже в «Войне», где показаны ужас и нечеловеческая жестокость воюющих сторон, режиссер впадает в патриотический экстаз. И потому со слабаками и потенциальными жертвами он дела не имеет. А у Тодоровского суперменам — победителям-патриотам, которые умеют быть сильнее врага, противопоставлен тот, кто обречен стать жертвой войны, даже если остается физически живым. Публике милее сильный герой-победитель, с которым так сладостно идентифицироваться. Ну а жертвы, неудачники, аутсайдеры — это уже «правда жизни», которой хватает и в действительности. Так что миф всегда в выигрыше, всегда дает фору исторической реальности. Мы, критики, в послед-

нее время все хлопаем крыльями по поводу «смерти реальности» на нашем экране. А сами подсознательно ее боимся и не хотим. Какой скандал был из-за бобровской «Бабуси»! А все потому, что кое-кто увидел себя в некомплиментарной проекции и очень себе не понравился.

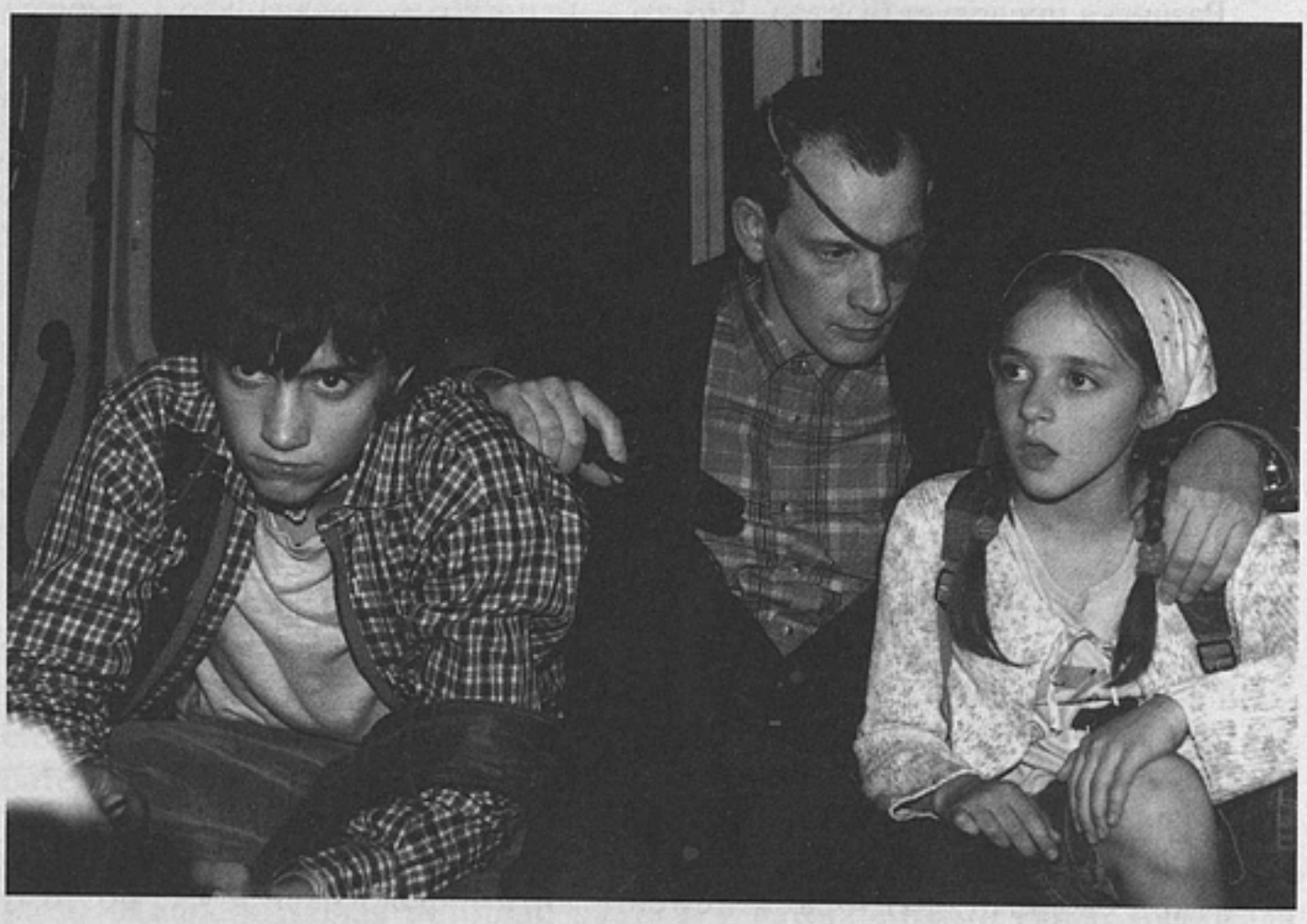
В конце концов, любой фильм, имеющий дело с нашими реалиями, так или иначе тестирует нас.

Вспомните, в том эпизоде в подворотне, где Егоровы наемники избивают Павла, на заднем общем плане у подъезда стоит мужчина. Он уже было взялся за ручку парадного, чтобы войти в дом, но, привлеченный дракой, остается и смотрит как завороженный. Никаких телодвижений в сторону дерущихся, ни попытки прийти на помощь, вызвать, наконец, милицию. Нет, стоит себе и смотрит издали, кто кого. Любопытно же.

Вот этот господин N на заднем плане, лица не рассмотреть, — визуальный образ нашего коллективного бессознательного. Словом, это — Мы.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Свое и чужое



«Мой сводный брат Франкенштейн»

Валерий Тодоровский — рассказчик чужих историй. За такие истории берутся, не предполагая кровной связи с их внутренним ходом и смыслом. Их собирают, скручивают, имея дело с собственной техникой и механизмом — вроде того puzzle на визуальный сюжет Ренуара, который складывала романистка в «Подмосковных вечерах».

Позиция постороннего делателя не ущербна. Нет такой обязанности — тянуть из себя жилы: не все к этому готовы, не все склонны. Осуществиться возможно и в спокойном изготовлении качественной вещи: к такой нестыдной работе, к такой повествовательной практике расположен природой — хотя бы в силу темперамента — режиссер Тодоровский. Не только расположен, но и сознательно тяготеет.

Его жанр — новелла. Как и всякий порядочный новеллист, он не чужд зависти к романной форме, но вовремя себя одергивает: лет пять назад поостерегся делать «Жизнь и судьбу», на которые было замахнулся, недавно отказался от «Бесов». Абсолютно прав: и то и другое — дважды мимо его режиссерских особенностей. Не только романы, но и романы гипергорячих кровей, романы с буквы «я».

Сознательным отступлением была одна «Любовь», рассказанная как раз про себя и из себя. Но ее лишь так и имело смысл рассказывать. Это была его «Любовь», автор Тодоровский не имитировал вовлеченность и заинтересованность. В остальных же случаях гнул линию дебютного «Катафалка», где персонажи Фланнери О'Коннор играли в обитателей позднесоветского Черноморья: так режиссер отстранялся от современных реалий при посредничестве американской новеллистки.

На этом пути — пути рассказчика чужих и не присваиваемых историй — Тодоровский собирал, понятно, разные плоды. Наибольший успех имел в упомянутых и недооцененных «Подмосковных вечерах». Там классический лесковский сюжет осмысленно работал на рассказ про картонную литературность жизни в отсутствие страсти; жизни, в которой люди-персонажи тщатся назначить себя в авторы, но остаются пленниками чужой коллизии. В «Вечерах» предмет и способ рассказа вступали в продуктивный союз.

«Страна глухих» была исполнена со сбоями, не чисто: безумица Яя свободно дышала в интересно придуманной Москве, но на шее у нее — и у фильма — камнем висел вымученный братец ее подружки Риты с унылыми долгами, разборками и прочей атрибутикой как бы реального времени.

«Любовник», который в смысле расстояния между автором и предметом был полной противоположностью «Любви», мог бы получиться образцовым фильмом «от Тодоровского»: компактная конструкция, психологизм с берегами, качественный пошив. Если бы не выделка материала.

Геннадию Островскому, чьи тексты сейчас споро конвертируются в фильмы, дана отменная рыночная сноровка. Островский — крупный, в своем кругу, быть может, уникальный специалист по товарному виду. Всякое его сочинение умеет произвести впечатление: ладно, румяно, аппетитно, так бы и съел. Он ловко придумывает исходную ситуацию, готовит стартовую сюжетную площадку, расставляет фигуры на доске, но к подробной комбинационной игре совсем не склонен. Вместо этого — обманная легкость во фразе. Его диалоги — прямо-таки репризное чудо, актерам работать с ними, наверное, одно удовольствие. Пример наудачу из новейшего «Моего сводного брата Франкенштейна»: «Бойль-Мариотт, что это был за человек?» — «Это два человека». — «Вот, уже интересно! Вы должны открыть нашему читателю мир науки!» Островский держит ритм, отмеряет всякому эпизоду, сколько положено: крой очень уверенный, материал, повторю, смущает.

Олег Янковский и Сергей Гармаш в течение года после выхода «Любовника» вместе и порознь брали актерские призы за своих Митю и Ивана, но если бы все в «Любовнике» сложилось так, как следовало сложиться, то получать им на двоих — почести за лучшую женскую роль. Потому что главная героиня той мужской истории — женщина, которая в затяжной предыстории нетривиально предпочла одного другому, и к финалу она должна была стать ясна в подробностях. Не стала — Янковский и Гармаш ее не сыграли. Не потому, что не сумели воспользоваться предоставленными возможностями: драматургия не дала.

Немного получил от нее и «Франкенштейн». В режиссерской биографии Тодоровского он не отдельной жизнью живет, как все предыдущие фильмы, но в открытую прилегает к предшественнику — «Любовнику». Тодоровский во «Франкенштейне» сосредоточен на мысли семейной и мысли мужской. После «Любовника» они его не оставили. Это ясно, а Островский, причастный к обоим фильмам, еще и подает настойчивые сигналы, подмигивает формально сходными драматургическими фрагментами, цитирует себя: визит к лучшему другу-отдушине, визит к престарелой матери.

В «Любовнике» двое мужчин, задним числом оспаривая друг у друга право главной ночи с почившей женщиной, готовы были и ребенка сделать разменной картой в петушиных боях. Авторский экзамен на отцовство и мужскую состоятельность оба проваливали с треском. Во «Франкенштейне» отец испытывается побочным сыном: сбегал двадцать лет назад, в комсомольскую бытность массовиком-затейником, на сторону, не предполагая, что забег был с последствиями, и вот теперь это последствие свалилось снегом на голову, звать Павликом. С потерянным на войне глазом, что не смертельно, с поврежденной там же психикой, что страшнее.

Исходная ситуация как бы одолжена у сопливой мелодрамы, но с обещанием выпрыгнуть из нее во взрослое пространство, в серьезный разговор про настоящее — в смысле времени и в смысле качества. Пришел солдат с фронта, о котором мирная жизнь знать не знает и не хочет. Пришел безумец, самим своим существованием угрожающий ее уютным основам. И как тут быть?

Отечественный ряд 80—90-х, куда встраиваются Островский с Тодоровским, понятен. Здесь, конечно, и «Жизнь с идиотом» про интеллигента, в порядке искупления интеллигентской вины приводившего в дом дебила (во «Франкенштейне» он сам пришел: накликали юродскими играми). Здесь и «Мусульманин», где исламист-возвращенец Иванов подрывал основы расшатанной деревенской жизни (во «Франкенштейне» — жизни городской, с виду крепкой, а на самом деле хлипкой). Здесь и «Нога», где утраченная афганцем конечность превращалась в мстителя (во «Франкенштейне» нога обернулась глазом — главный герой хочет заменить его бриллиантовым протезом). Но первым номером, конечно же, «Брат»: его уши не зря из названия торчат; очевидно, что «Франкенштейн» держит его за главного оппонента. Островский опять же подмигивает: подстраивает Павлику уличную встречу с кавказцем, торгующим арбузами, и тот окликает его: «Э-э-э, брат!»

Алексей Балабанов вывел в «Брате» паренька, румяного и губастенького, который плел сказочки о штабном прошлом, улыбался застенчиво, мелкашку разряжал хладнокровно. Балабанов увидел и оценил в нем силу, так его нам всем и рекомендовал: вот, смотрите, сила, придется считаться. Балабанов его любил. Балабанов в него, запертого изнутри, вглядывался. У Балабанова было понятно, откуда он такой: из городского предместья — проездом через войну. «Брату» дорога была социальная точность. «Франкенштейн» вроде бы тоже социальности не бежит: ведь не без умысла Тодоровский делает объектом удара семейку трехкопеечных буржуев с мамой-риэлтором во главе и папой-физиком вкупе с двумя законными детьми у нее на шее. Но вот с пришлым Павликом Захаровым непонятно ничего.

У него нет прошлого, кроме доставшейся от мамы старой фотографии, где они с мимолетным папой еще молодые. И это меньше всего похоже на авторский расчет, на намерение нанести абстрактный удар извне: к чему такие намерения, если от них сила удара меньше? Зато очень похоже на Островского: у его персонажей, как правило, прожитое ранее не распознается, путешествие в обратно не прочерчивается. (Тот же Иван в «Любовнике» обладал вполне декоративным военным прошлым.) Павлик получает от сценариста небогатый набор состояний: кроткая родственная участливость к обретенной родне, которую он берет под защиту («Я за вас всем ноздри повырываю»), и тихая убежденность в ежеминутном враждебном присутствии, чреватая психическими взрывами — до клочьев пены у рта («Кто тебя послал, дух?! Кто послал?!»). Даниил Спиваковский подчинить два этих состояния своей актерской органике умеет, но сложить из них судьбу — нет. Режиссер ему здесь тоже не в помощь, и понятно почему. Драматургические прорехи, о которых — выше и ниже, во «Франкенштейне» не во-первых, а во-вторых. «Во-первых» здесь — режиссерская потеря ориентиров в координатах «свое — чужое».

Есть истории — и истории. «Любовь» про мальчика Сашу в силу лично прожитого не могла быть для Тодоровского чужой. Но и мальчик Павлик, вернувшийся с войны об одном глазе и без головы, человек-обрубок, кото-

рому человеческой жизнью больше не жить, тоже не объект для технических упражнений, какими бы изощренными — психологически, визуально — они ни были. Двое мужиков, некий Митя с неким Ваней, не способные задним числом поделить бабу, могут предстать такими объектами. А этот Павлик, подбитый в Чечне и добитый в Москве, — нет. Есть разница.

Тодоровский имеет замечательную смелость — в отличие от попрятавшихся по ретро-окопам коллег — говорить про сегодняшнее и очень больное, но его речевой режиссерский аппарат, в своем роде качественно разработанный и умелый, не для такого говорения. Тодоровский умен и понимает, что про это, как про чужое, нельзя, надо, как про свое, но «как про свое» не получается. А что получается? Имитация вовлеченности, социального небезразличия. Характерна одна визуальная цитата-проговорка. Помнится, в «Подмосковных вечерах» камера несколько раз лениво облетала усадебный дом, обозревая его экстерьер и чуть заметно скрадывая пространство; дом под этим взглядом обнаруживал себя как декорацию. Точно так же — визуального изящества ради — поступает камера во «Франкенштейне», в эпизоде у дверей военкомата. А ведь все другое, казалось бы.

Тодоровский, вот в чем дело, здоров и психически устойчив, и дай ему Бог и дальше такого здоровья и такой устойчивости, но меж ним и трагедией Павлика — зазор не просто заметный, а вопиющий. Тодоровский, не в обиду ему, по заложенному в него природой режиссерскому качеству, по тому, что сейчас принято называть форматом, — наш Франсуа Озон; однако французский Озон браться за «Франкенштейна» остерегся бы, а наш — нет. В результате в зазор, даже разрыв — между температурой рассказчика и градусом коллизии, между техникой и предметом рассказа — все проваливается.

Возвращаясь к названию: откуда там «сводный брат», допустим, ясно, но откуда «мой» и чей — «мой»?

Лопоухой девочки Ани, которая больше не хочет обещанную собаку, потому что ей жаль изгнанного папой и мамой Павлика? Но ее чувствительная линия намечена и брошена.

Может быть, Павлик — брат тинейджеру Егору, лишившемуся из-за него своей законной комнаты и натравившему на него гопников? Сомнительно. Егор настроен ревниво и настороженно, даже враждебно, и, кстати, его покорное и никак не объясненное согласие следовать в финале за Павликом на электричке в Усово нельзя объяснить ничем кроме как желанием сочинителей выпутаться из сюжета.

Или этот Павлик — брат режиссеру? В силу уже сказанного — невозможно. Не брат он Тодоровскому, даже не сводный.

Кто ему Юлик Крымов — тоже большой и серьезный вопрос. Какова степень их внутренней близости: успешного кинематографического и медийного деятеля Тодоровского — и вот этого тюхи-физика, сына властной старухи, мужа сильной жены, которую он ласково зовет «мамочкой», альфонса то ли поневоле, то ли по убеждениям? Если она, степень близости, велика, если их весьма относительным социальным родством все не ограничивается и подразумевается также родство психологическое, то его, Юлика, правда нуждается в более запальчивой авторской адвокатуре. А главное — берет ли тогда автор на себя ответственность за позор этого отца, который оставил безумца-сына на растерзание группе захвата и тайком ретировался с позорным бормотанием: «Он хотел нас защитить, он не виноват...»? Берет или нет? Принципиальная штука, ее надо режиссерски проговаривать. Брать эту ответственность — так брать. Признаваться в важных вещах. В том, что твой выбор — нетревожная жизнь в доме с прочными железобетонными перекрытиями (пресловутые перекрытия, вечная забота клиентов Риты-риэлтора, проходят по «Франкенштейну» рефреном), что ты сам — средних лет мужчина с не случайно студенистым именем Юлик и вечно затравленно-удивленным выражением на округлившемся и чуть помятом лице. Ну, как один французский писатель не считал зазорным рекомендоваться одной французской мадам.

Тодоровский на это не решается. Он вообще окончательно ни на что не решается, и финальный кадр с окружившими дом бойцами в камуфляже сделан с отчетливой и показательной визуальной интонацией неучастия. Она здесь не проходит.

Неоформленность позиции имеет следствием малую драматургическую вменяемость. Сюжет взаимоотношений Павлика с отцом и миром не движется по заданной внутренней логике, а кружит и время от времени вздрагивает, принуждаемый извне к резким поворотам. В «Любовнике» сценарист Островский, в какой-то момент ощутив, что история оплыла жирком и нуждается во встряске, устраивал нервную суету вокруг украденного письма. Во «Франкенштейне» он действует по той же логике взбрыка, повинуясь которой папаша, решивший освободиться от сына, везет его в чисто поле, сует ему в карман мятую купюру и оставляет наедине с собой. Ход событий не располагал к такому. А пробуждение отцовских чувств Юлика в банно-помывочном эпизоде, видимо, стало эмоциональным следствием их с Павликом визита в психоневрологический стационар, который подействовал на слабого Юлика угнетающе, но эта связь не реализована в психологической ткани — она устанавливается в режиме умозрительного предположения. То же — и с переменами настроения героини Елены Яковлевой, риэлтора Риты, которую мотает и бросает из одной крайности в другую — от сострадания до жестокосердия — без видимых глазу причин.

Оправданием ложным, навязанным сюжету движениям могло бы послужить инфернальное безумие, болезнь, горячка, которыми насыщается пространство и которые отменяют власть бытовой логики. Так поступал, скажем, Никита Тягунов в «Ноге», явно не забытой Тодоровским. Сама отрезанная нога смотрелась там дикостью и лучше бы этого неудачного кадра не было вовсе, но другое важно: качество созданной Тягуновым экранной жизни, в принципе, допускало превращение отрубленной конечности в самостоятельного сюжетного фигуранта. Во «Франкенштейне», напротив, безумие столь декларативно, несмело и недостаточно по концентрации, что отмена бытовой и житейской логики под напором иррациональных сил исключена. Актерам иной раз можно посочувствовать. Скажем, эпизод, где Юлик сдается, лезет-таки с Павликом на чердак. Хочет доказать сыну, что никаких «духов» там не водится, но, напуганный бомжем, принимает того за врага и в бешенстве метелит до крови. Чтобы прагматичный Юлик, а с ним вместе и артист Ярмольник, не выглядел в этом сложно задуманном эпизоде исполнителем вздорной задачи, иррациональность должна была изрядно сгуститься, безумие — мерцать в воздухе. Но он разрежен, и нервный срыв Юлика выхолащивается до жеста. А утраченный глаз, не в пример ноге, всего лишь виньетка. А надежда Павлика встретить на вокзале погибшего друга Ваську Тоболкина — сентиментальная красотища литературного происхождения. А уход изображения в ч/б на ночных эпизодах — невеликое эстетство происхождения кинематографического. А ссадина на скуле Ярмольника после драки его Юлика с бомжем аккуратно нарисована. А сам урод Франкенштейн, наконец, спокойно мог в эту историю не заглядывать — специального повода для его визита не было. Ну да глашатаи возрождения отечественного кино повод отыщут. Они расскажут, к чему барабаны бьют на начальных титрах, каков генезис бриллиантового глаза, о котором мечтает Павлик, зачем тинейджер Егор в телефонном разговоре с приятелем цитирует доктора Астрова и почему Валерий Тодоровский взялся именно за эту историю, не за другую.

НИНА ЦЫРКУН

Прибытие поезда

Далеко не все фанаты Дарио Ардженто приняли «Игрока» с энтузиазмом, что же говорить о критиках. Вынесен вердикт: Ардженто выдохся, его последняя картина — очень средний полицейский телефильм, не более того. Сюжет примитивен, развитие действия предсказуемо от начала и до конца, преступник вычисляется в одном из первых же эпизодов, диалог до смешного убог, актеры играют так себе, а у главной исполнительницы Стефании Рокка роль Анны наверняка откроет список самых неудачных. И вообще, зачем он взялся за Интернет, что он тут может нового сказать, сам-то понимает, что это за штука? Особо радикальные противники фильма не пощадили и Клаудио Симонетти, автора саундтрека, которого дружно превозносили за «Кроваво-красный» и «Суспирию».

Возражать против этих упреков — если, конечно, не считать музыки Симонетти, которая явно попала в этот черный список «до кучи», — трудно. Все вроде правильно — и сюжет на редкость предсказуем, и персонажи трафаретны, и актерам играть практически нечего. Более того, здесь нет почти ничего от фирменного Ардженто — ни потоков крови, ни эффектных убийств. Камера ведет себя на редкость стыдливо, в самый ответственный момент ускользая за рамку кадра, в котором творится нечто кровавое. Словом, все так. Странно только, что Ардженто, такой безупречный еще на заре своей кинокарьеры, вдруг так подставился, сделав заведомо плохое кино. Настолько плохое, что напрашивается единственный вывод: так оно и было задумано.

Ну сами судите.

Вот первое, что бросается в глаза. Фильм снят на английском язы-

«Игрок» ***(Il Cartalo)***
Авторы сценария **Дарио Ардженто, Франко Феррини**
Режиссер **Дарио Ардженто**
Оператор **Бенуа Дебби**
Художник **Антонелло Джеленг**
Композитор **Клаудио Симонетти**
В ролях: **Стефания Рокка, Лайэм Каннингем, Клаудио Сантамария, Сильвио Муччино, Адальберто Мария Мерли, Фьоре Ардженто и другие**
Medusa Produzione, Opera Film Produzione
Италия
2003

ке, причем за исключением ирландца Лайэма Каннингема все актеры — итальянцы и говорят на чужом языке с чудовищным акцентом, но будто на своем. Что же, Ардженто не мог их прилично дублировать?

Вот труп в морге — даже, по-видимому, не латекс, а дешевая резина с нейлоновыми лобковыми волосками. Неужто из-за того, что бюджет был так скуден (8 миллионов евро)?

Вот многозначительная реплика полицейского, недвусмысленно указывающая инспектору Анне на главную цель преступника — ее самое, причем сразу после того, как она фыркает на преподнесенный им букет цветов. Ясно же, кто тут преступник и почему он устроил охоту на женщину, отвергшую его любовные домогательства. Для чего понадобилось открывать все карты в самом начале?

Ну и дальше: проштрафившийся полицейский-ирландец, который топит тоску в бутылке; женщина-инспектор с неустроенной судьбой; трусливый начальник, который не позволяет сотрудникам сразиться в покер с интернет-маньяком, боясь за свою репутацию, но, конечно, дрогнувший, когда жертвой становится его дочь. А еще приплясывающий прозектор, распевающий оперные арии, — типичный пародийный итальянец. Словом, полный набор штампов. Настолько полный, что действительно подумаешь: так оно и было задумано.

На первый взгляд — автопародия. Да, конечно. Но слишком мало для «фильма Ардженто». Иначе он не вставил бы в него потрясающий «поэтический» эпизод с завлечением в ловушку со смертельным исходом компьютерного гения Ремо. Сцена имитирована под компьютерную «бродилку». Девица из интернет-кафе со смехом увлекает Ремо в глухой квартал, то исчезая, будто уходя сквозь стену, то возникая вновь, пока перед ним не встает выбор: какой дорогой идти? Одна из них ведет к смерти. И дальше — любимый прием Ардженто с мнимым спасением, когда Ремо удается оторваться от тащившего его по реке катера, чтобы вместе со вздохом облегчения получить смертельный удар.

В каждом фильме Ардженто есть зашифрованная цитата из его любимого писателя Артура Конан Дойла. Здесь она даже не зашифрована — карты на стол. «Если мы чего-то не видим, не значит, что этого нет», — говорит кто-то из персонажей. Стало быть, все не так уж элементарно, Ватсон.

Ардженто начинал как режиссер избыточный, барочный, хотя модернизировал довольно недорогой жанр giallo. И чем дальше, тем скуднее выглядели его фильмы, к неодобрению фанатов, с тревогой следивших за тем, как «бледнеет» «Висконти насилия». Его траектория двигалась как бы от конца к началу. Все проще, все незамысловатее. Пока он не впал, как в ересь, в неслыханную простоту почти аутентичного giallo. Возможно, и скорее всего, под натиском пламенеющей неготики новейшего французского хоррора от «Видока» до «Багровых рек—2». Но и не без того, впрочем, чтобы не ублажить собственных верных поклонников, ждущих от него чего-то кроваво-красного. Желающие могут сыграть в увлекательную игру — отыскать след прежнего Ардженто в его новой реинкарнации.

«Игрок» — второй (после «Без сна») фильм Дарио Ардженто без его звезды целого десятилетия Азии Ардженто, его дочери. Он вроде бы задумывал картину на нее, но она занялась собственным режиссерским проектом и от участия в «Игроке» устранилась. В сущности, замена на Стефанию Рокка в данном случае вполне равноценна, она считается одной из самых тонких и многоплановых итальянских актрис, сыграла и Катюшу Маслову в толстовской экранизации братьев Тавиани («Золотой Георгий» Московского фестиваля), и синеволосую хакершу в «Нирване», снималась у Энтони Мингеллы, Майка Фиггиса, Кеннета Брэны и Тома Тиквера. Так что вполне могла бы сыграть сто пудов психологии — если бы режиссеру это понадобилось. Она же исполнила роль экономно — сухо и технично, кстати, не прибегая к услугам дублеров даже в самых сложных трюковых сценах. Ее Анна — не криминальный психолог, как Кларисса Стерлинг в «Молчании ягнят», она

просто полицейская рабочая лошадка, холодная и всегда готовая к обороне. Анна, в сущности, несет единственную и в рамках образа, и в фильме в целом психологическую нагрузку: ей приходится вступать в карточную игру — сперва с преступником-невидимкой, а потом с ним же, уже разоблаченным и уже за собственную жизнь, притом что она ненавидит карты, сгубившие ее отца. В этом — главная подоплека напряженности сюжета. Ардженто терпеть не может актеров, вживающихся в характеры, он использует их тела, реагирующие на раздражение, а не восприимчивые души — они должны действовать, бежать, прыгать, кричать от боли, извиваться; здесь это стремление, завещанное Хичкоком, доведено до предела.

В роли Турина — сюрреального, мистического и полного опасности города его прежних фильмов — Рим, снятый так, как никто его прежде не снимал. Для этой цели был приглашен оператор Бенуа Деби, показавший в «Необратимости» зловещий город Париж. Бедные спальные районы с обшарпанными многоэтажками и заросшими бурьяном пустырями, полутемные залы игровых автоматов, мрачные мосты, заплеванные подземные переходы, узкие улочки-лабиринты старого города, тупики. Для достижения саспенса Ардженто предложил использовать естественное освещение, создающее особое неудобство восприятия, рождающее тревогу и растерянность.

Очевидная бедность фильма на самом деле обманчива; она такова, если смотреть, так сказать, с птичьего полета. А вглядевшись повнимательнее, можно обнаружить почерк классического Ардженто. Кроме эпизода с убийством Ремо можно вспомнить, к примеру, автоцитату из «Кроваво-красного», когда Анна видит отражение следящего за ней через окно ее дома убийцы в стоящей перед ней пепельнице. Или деталь с непонятным шумом на аудиозаписи телефонного разговора с преступником, по которому опознается его местонахождение. Или скрытые цитаты из триллера его кумира Марио Бавы «Убей, дитя, убей» — извлеченные из тела жертвы «послание» — карточный джокер и наводка — семечко растения, которое приведет на место преступления. Кстати, и в эпизоде с убийством Ремо увлекающая его к смерти девица имеет прототип — девочку-призрак Мелиссу из того же фильма Бавы. Все это не просто цитаты, которые часто бросаются в глаза; здесь они так органично вплетены в текст, что почти незаметны. Например, эпизод с отражением убийцы промелькивает почти незамеченным благодаря все тому же естественному – в данном случае слишком темному – освещению, а призрачная Мелисса в белом платьице уступает место вульгарной девице. Тем не менее эта начинка, даже если она не успевает прочитаться, насыщает почти стерильный «раствор» фильма питательными веществами и витаминами.

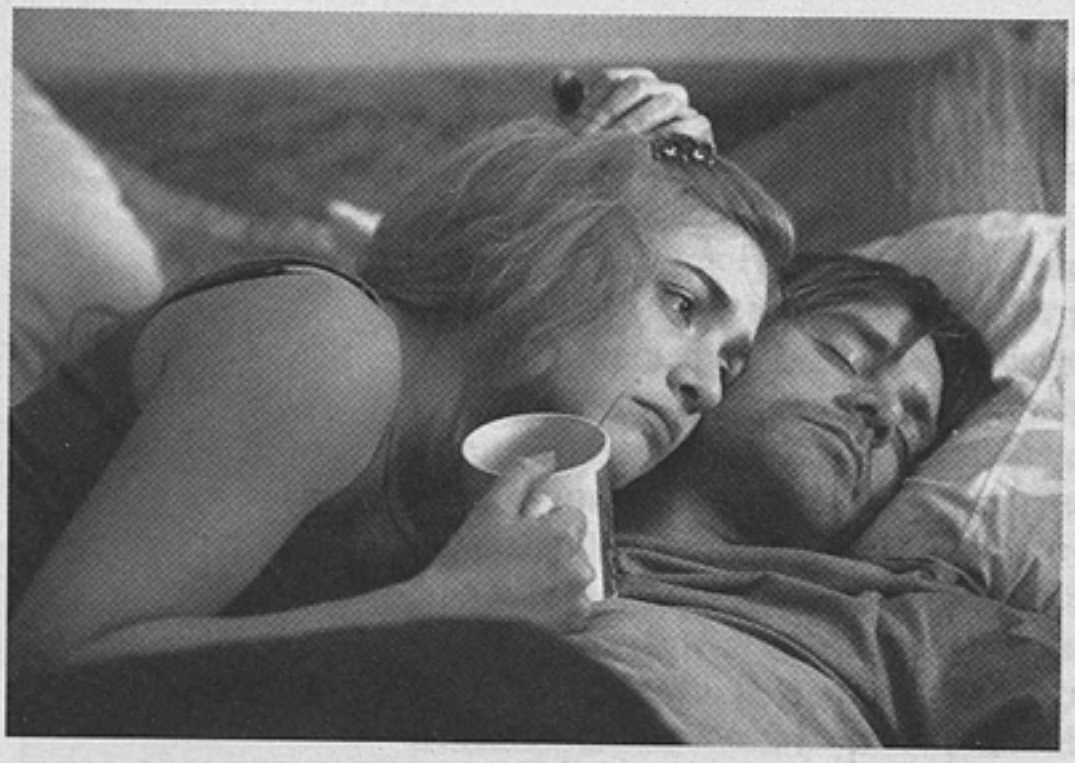
Клаудио Симонетти написал не похожий на его прежние работы электронный саундтрек, абсолютно совместимый с универсумом интернет-реальности, до пределов которой расширил свою вселенную Ардженто. Но вообще эта новая игрушка не несет для него особой новизны. Вполне достаточно игрушек старых, например, покера. Какая разница, что в покер полицейским предлагает сыграть убийца из Интернета? Главное — сам карточный расклад в игре, в которую играют с непроницаемыми лицами. То, что вы обо всем догадались задолго до финала, говорит лишь о том, что ничего нового изобрести уже невозможно, а психология преступника столь проста, примитивна, что не требует наворачивания вокруг его персоны особых сложностей. И новая кибер-реальность не вносит в этом смысле в ситуацию ничего нового. Ардженто подчеркивает эту ненужность юмористическим трюком — когда Анна стреляет в магнитолу, из которой доносится надоевшая ей электронная музыка. И уж особенно убедительно звучит его заключительный аккорд — «битва на рельсах», когда пристегнутая наручниками к преступнику Анна вынуждена играть с ним в покер на компьютере, а рельсы гудят от приближающегося старого, доброго поезда, под колесами которого одному из них предстоит погибнуть. «Покер — метафора жизни», — говорит кто-то из персонажей. Можно сказать, что это и метафора кино: если слишком перебережешь — проиграешь. Зато можно выиграть и на мизере.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Критика чистого разума

— Если бы кто нас сейчас послушал, так это ж белая горячка.
— Нет. Мы вступили в интереснейшую полосу нашей жизни.

Диалог из фильма «Влюблен по собственному желанию»



«Вечное сияние страсти»
(Eternal Sunshine of the Spotless Mind)
Авторы сценария **Чарли Кауфман, Мишель Гондри**
Режиссер **Мишель Гондри**
Оператор **Эллен Кьюрас**
Художник **Дэн Ли**
Композитор **Джон Брайкон**
В ролях: **Джим Керри, Кейт Уинслет, Кирстен Данст, Элайджа «Фродо» Вуд, Том Уилкинсон, Марк Раффало и другие**
Blue Ruin-Anonymous Contenent-Focus Features-This Is That Productions
США
2004

«Песок переоценивают. На самом деле это просто очень маленькие камешки». Кто написал эту реплику, прости господи, и кто «переоценивает»? Это, наверняка, Рената Литвинова. Но нет, не Рената, а Чарли Кауфман, который позволяет себе предлагать такие диалоги Голливуду и еще наниматься на фильм по собственному сценарию каким-то там «исполнительным продюсером» (одним из пяти), чтобы в его присутствии ни у кого не поднялась рука вымарать эту фразу из текста.

И она становится рефреном для истории двух не очень молодых (и слава богу, ведь как они надоели-то, очень молодые) людей, которые сначала познакомились, стали жить вместе, трудно притирались друг к другу; она была склонна выпить-погулять, а он позанудствовать, молчал-молчал, но все-таки сказал ей пару неприятных слов, она ушла, хлопнув дверью, не захотела страдать и вычеркнула его из памяти с помощью врачей, прислав об этом извещение. Он возмутился, не захотел страдать и тоже пошел к доктору, чтобы вычеркнуть ее, а потом они снова познакомились, но ничего друг о друге не помнили. Правда, фильм начинается с того, как они снова встретились на пляже зимой, но ни герои, ни зрители не знают еще, что это было «снова», и она много болтала всякой ерунды на обратном пути в электричке, а он подумал немного и подвез ее домой с

вокзала, но она не растерялась, предложила поехать к нему и лечь спать, пошла к себе за зубной щеткой, а тут к нему в машину заглянул хоббит с тревожными глазами и спросил, все ли в порядке.

Этот же вопрос, после всего вышенаписанного, можно задать и себе. И еще много других вопросов.

К сюжету фильма Eternal Sunshine of the Spotless Mind, название которого переведено нашими прокатчиками так неточно и неудачно, что даже разбираться с этим не хочется, я долго подбирала эпиграфы. Это увлекательное занятие, и оно затягивает, потому что история про память ужасно провоцирует на воспоминания. Вот, к примеру, самый любимый, из «Игроков Титана» Филипа К. Дика:

«— Скажи мне, машина, я человек или дырка?

— Одну минуту... Вы человек. Я ответила на ваш вопрос?»

Очень хороший эпиграф, но он требует куда более подробных пояснений, чем тот очевидный факт, что сценарист Чарли Кауфман — это просто здоровый на всю голову вариант писателя Дика, бывшего большую часть своей не слишком долгой жизни на всю голову больным. У него как раз был рассказ «Мы вспомним все это за вас оптом», ставший неплохим фильмом «Вспомнить все».

Другой возможный эпиграф — из английской народной поэзии в переводе Маршака:

Из чего только сделаны мальчики?
Из чего только сделаны мальчики?
Из колючек, ракушек и зеленых лягушек –
Вот из этого сделаны мальчики.
Из чего только сделаны девочки?
Из чего только сделаны девочки?
Из конфет, и пирожных, и сластей всевозможных –
Вот из этого сделаны девочки.

Однако и это требует пояснений, потому как «мальчик» в данном случае сделан из очень нежных колючек, а «девочка» перешла с твердого топлива на жидкое и сильно напоминает начинающую алкоголичку. Его зовут Джоэл Бэриш, ему под сорок или даже за, он на редкость симпатичный неврастеник (особенно если учесть, что его играет Джим Керри), очевидный холостяк «с привычками», через раз забывающий побриться, страдающий от излишней влюбчивости и явно очень умелый в постели, зарабатывает на жизнь тем, что рисует комиксы. Ее зовут Клементина Кружински, она помоложе, но не слишком (красавица Кейт Уинслет всегда выглядит несколько старше своих лет), красит волосы в дикие цвета, чтобы в жизни хоть что-то происходило, работает кассиршей в супермаркете, плачет, если слышит песни Тома Уэйтса, может напиться и переспать со случайным знакомым, лишь бы ощутить, что кому-то понравилась. Оба они, как и каждый из нас, сделаны из кучи всякого хлама, который приходится собирать в мешки для мусора и нести в контору этих странных врачей из фирмы «Лакуна», обещающих каждую мелочь, связанную с определенным человеком, оприходовать в компьютере, составить по этим точкам карту вашего сознания, дать вам сильное снотворное и под покровом ночи прочистить мозги согласно прейскуранту.

Можно, конечно, было бы поставить в эпиграф и тот стих классициста Александра Поупа (одна девушка в фильме смешно называет его Александром папой римским), из которого взято название фильма. Канонический русский перевод его таков: «Невинностью лучатся их сердца». Не очень точно, но уж, по крайней мере, ясно, что ни о какой страсти и речи нет. Суть поэмы, кстати, такова: Элоиза и Абеляр, два средневековых страдальца любви, пишут друг другу письма. Она сослана в женский монастырь тюремного типа, а он кастрирован и назначен аббатом в глухомани. В данном конкретном письме Элоиза завидует целомудренным девам, лишенным жгучих воспоминаний о плотской любви. Громоздкая фраза «Eternal Sunshine of the

Spotless Mind» — это о них, о якобы счастливых весталках, не помнящих мира и миром позабытых. И тут все же невозможно не отметить, с каким упорством выкидывают наши прокатчики слово «mind» (ум, разум, память, мысль, мнение) из названий фильмов по сценариям Чарли Кауфмана. Сначала «Признания опасного ума» стали «Признаниями опасного человека». Теперь вот «страсть» стоит на месте того же «ума». Ум за разум, как говорится, заходит. Однако умница Чарли Кауфман предусмотрел в своем сценарии именно это — стирание мысли, выведение пятен на памяти, чтобы она стала сиять слепящей белизной солнечного света. Вы еще не в белом? Тогда мы идем к вам!

Хороший эпиграф к этому фильму и у Рея Брэдбери, маниакально озабоченного тем, чтобы человечество не потеряло память. И у Марселя Пруста, не позволившего бы удалить из своей головы даже воспоминание о разбитой чашке, не то что о разбитом сердце. Отличным эпиграфом могла бы служить «Снежная королева» — целиком или с небольшими купюрами. Если кто случайно не помнит, там девочка Герда идет спасать мальчика Кая, которому сначала попала в сердце льдинка — или кусочек кривого зеркала троллей, — а потом его поцеловала Снежная королева, и он забыл всех и все, выкладывая слово «вечность». Но и Герда тоже по дороге попадает в домик ласковой колдуньи, которая так хорошо расчесала ей волосы, что девочка на время забыла обо всем. Впрочем, у Андерсена память вернулась в обоих случаях с помощью рифмующихся слез и роз. Но опасное путешествие Герды вполне могло быть матрицей для героической беготни раскаявшегося Джоэла по своей памяти в поисках уголка, где можно было бы укрыться вместе с Клементиной от собственноручно заказанной большой стирки. Там, внутри собственной головы, ему не надо долго плакать, чтобы растопить сердце предательски стершей его Клементины, но беда в том, что голова его в этот момент находится в чужих руках.

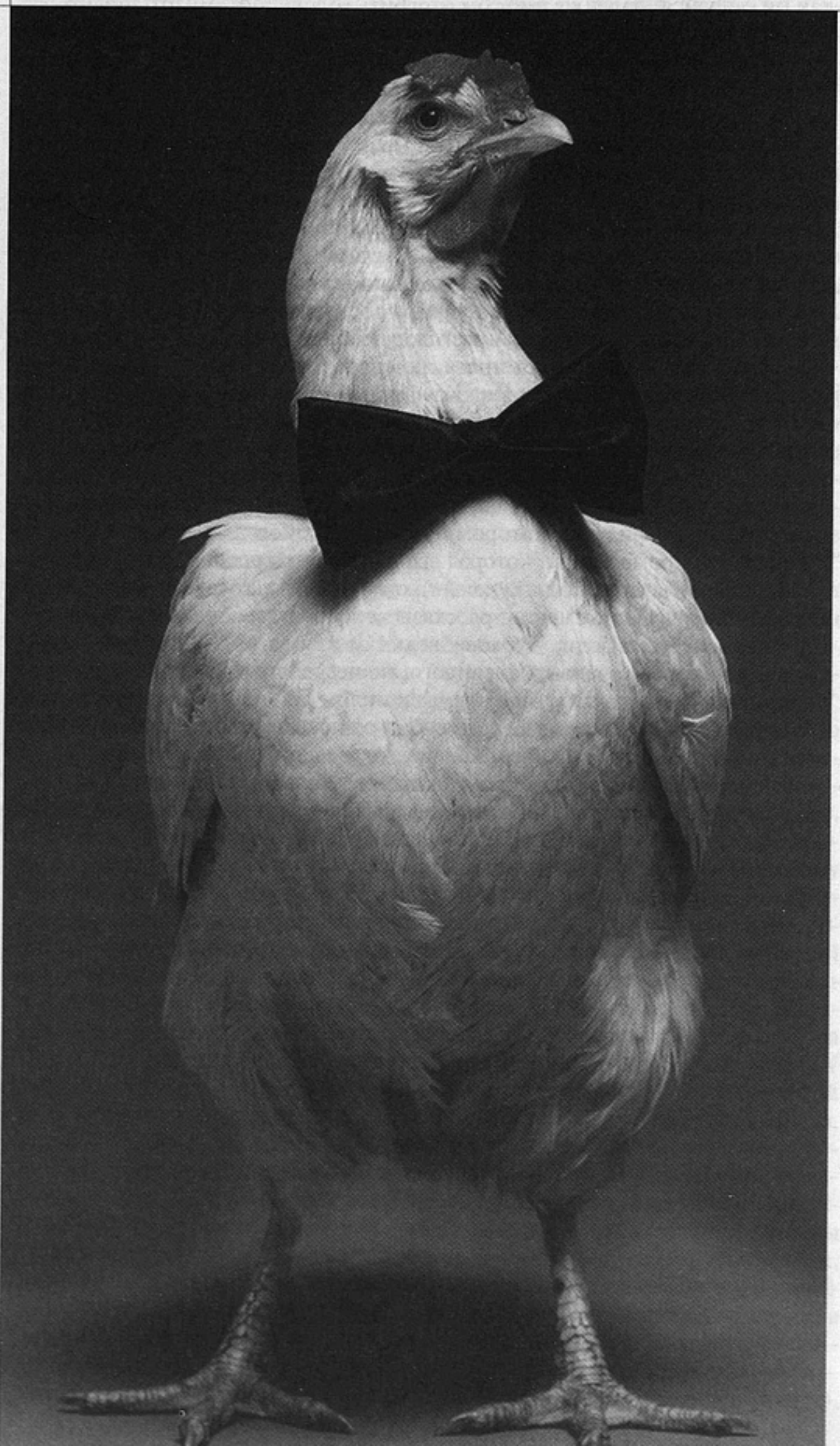
И тут приходится признать, что замечательный эпиграф получился бы из «Алисы в Стране чудес». Я имею в виду прежде всего тот момент, когда голова Чеширского кота, беседующего с Алисой, вызывает негодование Королевы, у которой по любому поводу было одно решение — отрубить голову. Правда, «палач говорил, что нельзя отрубить голову, если, кроме головы, ничего больше нет; он такого никогда не делал и делать не собирается; стар он для этого, вот что!» Короче, у палача разыгралось воображение. Но Король, позитивист-реалист, настаивал, что «раз есть голова, то ее можно отрубить, и нечего нести вздор!» И только умница Алиса спасла положение, сказав, что кот принадлежит Герцогине и в этом случае самое лучшее посоветоваться с ней. Однако у Джоэла и Клементины не было Алисы, потому что он считал Клементину безответственной, и она на самом деле была такой. Она же первой решилась на спровоцированный перелом мозга под девизом «раз есть голова, то ее можно отрубить». Этот с виду футуристический сюжет на самом деле — бытовой. Многие Клементины и даже Джоэлы уверены, что если передовая медицина у них кое-что убавит ниже талии и взамен добавит что-то повыше, а потом нарисует поверх их лица черты Брэда Питта или Бритни Спирс, то все остальное наладится само собой. На MTV даже есть программа, где таким мечтателям воплощают их мечты — в той мере, в какой это возможно. Ужас, ужас, ужас, особенно два Брэда Питта, выкроенные из близнецов Савелиев Крамаровых. В «Вечном сиянии» работает выездная бригада продвинутого варианта этой программы — они не занимаются телом, а только тем, что им движет. Доктор-изобретатель с неблагозвучной фамилией Мержвяк (Том Уилкинсон) — это вовсе не то, что мы думаем, он просто мерит, измеряет, берет на себя страшное божеское «мене, мене, текел, упарсин» на уровне «сколько вешать граммов?». По его измерениям человек всегда бывает сочтен, взвешен и найден слишком тяжелым, а не легким. Так что в результате его головомоек клиенты за одну ночь расстаются с парой-тройкой лет своей жизни. В помощниках у него трое клоунов — уже однажды «стертая» несчастная психопатка Мэри (Кирстен Данст),

которой суждено снова быть влюбленной в старого, некрасивого и по-своему гениального Мержвяка; коварный ворюга чужих воспоминаний и трусиков Патрик (Элайджа «Фродо» Вуд), который решил проиграть по новой роман Джоэла с Клементиной, только с собой в главной мужской роли; и честный, глуповатый, сексуально озабоченный, как какой-нибудь недовылупившийся тинейджер, Стэн (Марк Раффало), которому суждено повзрослеть, влюбившись в «стертую» Мэри. И, надо признаться, никому из них, как ни старайся, палач не смог бы отрубить голову, потому что ничего особенного, кроме нее, нет у человека. Это Кауфман еще в истории «Быть Джоном Малковичем» рассказал. Правда, голова должна быть своя, а не Джона Малковича.

Может быть, драматургия «Вечного сияния» менее занимательна, чем в «Малковиче», где туристы по туннелю через этаж седьмой с половиной попадали в голову Джона Малковича, или «Адаптация», где двое Кауфманов, удачник и неудачник, писали сценарии, а герой одного из них, похититель орхидей, хотел убить кого-то из Кауфманов, но сам был съеден крокодилом; или «Признания опасного ума», где популярный телеведущий, вполне реальное лицо, после очередного «Свидания вслепую» в приступе паранойи отправлялся артистично убивать врагов государства по заданию Джорджа Клуни. Про «Звериную натуру» разговор особый: фильм настолько не получился, что его лучше не упоминать, но сценарий наверняка был изобретательный. Однако лучшая история Кауфмана — это «Вечное сияние незапятнанного разума». Потрясающе не слюнявый и не хамский фильм о сукелюбви, которую нельзя забывать. Да, не было еще у Кауфмана «взрослого» фильма, где необыкновенные вещи случаются с обыкновенными людьми, лузерами по определению. А впрочем, ничего необыкновенного: по большому счету, это фильм, в котором ничего не происходит (как у Антониони и Вендерса), кроме жизни, которая вся в голове, закроешь глаза — и нет ее.

До этого Кауфман был кукольником, чучельником и карикатуристом, который потрясающе смешно рассказывал бородатые анекдоты типа: доктор, почему у меня болит в голове, ведь там же кость? Он производил впечатление человека очень талантливого, но незрелого. Производил настолько, что в статьях его называли «вундеркиндом Голливуда», не вникая в то, что парню хорошо за сорок и его путь был отнюдь не усыпан розами. В «Вечном сиянии» он вспомнил все. Каково это — хвататься за реальность, а она рассыпается карточным домиком, оставляя тебя в пустоте толпы, без чемоданов и без Клементины. Каково это — быть спущенным вместе с несвежей водой и обмылками в дырку раковины. Каково это — смотреть в глаза Клементины и не понимать, кто эта женщина с синими волосами и какие ошибки с ней придется повторять снова и снова. Каково это — сидеть в машине и ждать Клементину, а тебе в окно заглянет хоббит и спросит, все ли в порядке. И ты поймешь, что не все. Что хоббит вместе с прочим хламом воспоминаний хотел украсть у тебя зимнюю ночь и звездное небо, которые подарила Клементина.

КОММЕНТАРИИ



ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Российский потлач

На одном торжественном мероприятии в городе Франкфурт на трибуну поднялись три весьма затрапезно одетые женщины. Ну, каких у нас можно встретить разве что в неказистых очередях или в электричке. Женщины, взойдя на трибуну, по очереди стали произносить речи. Произнесли. По-простому сошли с трибуны в толпу. Одна из них оказалась федеральным министром культуры, что-то вроде нашего Швыдкого в его предыдущем бытии. Вторая — мэр города. А третья — президент местного университета, только что баллотировавшаяся на должность президента всея Германии. Вот такие дамочки. Мне тут же вспомнилась госпожа Матвиенко, совсем недавно мелькнувшая на телеэкране в каком-то ослепительно-белом меховом манто или накидке (по причине быстроты промелькивания кадра и моей прямой неопытности в этом деле не могу точно указать род одежды и качество меха). Нет- нет, я не имею ничего против питерского губернатора лично. Она права. Позднее я даже попытаюсь объяснить, почему. Тот же затрапезный вид, в котором объявились на публике немецкие официальные лица, у нас немыслим и для чиновников гораздо более скромного ранга. Дело вовсе не в состоятельности. Хотя нет-нет, именно в ней. Но не в том смысле.

Дело в том, что — истина весьма банальна — одежда является языком социального общения и презентации. То есть в этом понимании она есть униформа. В определенном смысле род навязанного желания, порой не оставляющий выбора. Так что роскошные одеяния наших официальных лиц (как и их автомобили, дачи, интерьеры) — вещь, если можно так выразиться, вынужденная. Приятная, но вынужденная. Или наоборот — вынужденная, но приятная. Не будем оценивать в данном случае соотношение приятности и вынужденности. Но, попросту говоря, в ином виде и на людях неприлично появиться. Не поймут братья по классу. Но и униженные и оскорбленные — тоже ведь не поймут. Покривятся, поиронизируют над роскошью наряда, но в ином — затрапезном — виде не примут. Не поймут. Не зауважают.

Проблема, вернее, вопрос, еще вернее, сложившаяся ситуация здесь такова, что сросшиеся власть и деньги не оставили в нашем обществе иных зон общественно-социального влияния и престижности. Даже при советской власти существовали альтернативные престижные зоны и способы влиятельного существования — к примеру, научно-академическая среда, андерграунд — со своими способами социализации, нравственно-этическими нормами и методами опознания, включающими в себя элементы моды.

А нынче, кроме упомянутой зоны сросшихся власти и денег, можно выделить, пожалуй, еще зону поп и развлечений (определяющих собой и молодежную культуру), в сущности, тоже слившуюся с первой и в своих проявлениях ориентирующуюся на нее. То есть они, эти зоны, иногда даже спутываются, особенно в области почти эстрадных нарядов всех участников этого большого, неразличимого, слипшегося социума, и пересекаются в пространстве одних и тех же дорогих и престижных ресторанов, ночных клубов и бутиков. Естественно — соответствующие способы презентации. Соответствующая униформа, являющая причастность личности к властной элите.

Понятно, что одежда, внешний вид политика — одна из форм разговора с избирателем и населением. К примеру, западный политик, зависящий от человека с улицы, подобающим образом и ориентируется в форме своего проявления и объявления на людях. В отличие от нашей нынешней ситуации, где власть ориентируется на самое себя и на сращенный с ней капитал. Да простится мне столь простой и прямой язык, вроде бы требующий дальнейшего левого или неолибералистского анализа, а порой и прямых инвектив. Но нет, нет, наш жанр иной. Хоть все перечисленное порой и приятно. Особенно инвективы. Но не сейчас. В другой раз, если представится случай.

Один немецкий галерейщик рассказывал мне, как он обожает полуспортивные машины, но вынужден пользоваться, увы, «Мерседесом», причем не самым роскошным. А что так? А вот, подъезжаю я, повествует он, к некоему офису. Ожидающий меня партнер выглядывает в окно. Видит во фривольной машине и в подобном же наряде. «Э-эээ! — думает он. — А этот еще небось и в казино играет. Нет, опасно связываться с таким рискованным и раскованным партнером». А у нас? У нас ровно наоборот. Как в том анекдоте: дурак, за углом точно такие же галстуки, но на тысячу долларов дороже.

Припоминается сюжет из каких-то совсем недавних очередных выборов. Эдакий разряженный пупс-депутат, немыслимо разодетый по моде либо варьете, либо гей-клуба, посещает своих как бы избирателей в полуразрушенной деревне. На роскошной машине по деревенской грязи подъезжает он к серо-сизой избушке, входит внутрь, неловко и осторожно присаживается на лавочку рядом с полуглухой старухой и начинает ей объяснять, как пользоваться мобильным телефоном, который он решил подарить ей. Потом предлагает довести на своем авто до соседнего дома. Я не упоминаю уж об обещаниях всевозможных неземных благ в будущем, которые ожидают всех местных жителей при избрании нашего героя на чаемый пост. Не думаю, что старушка смогла оценить их. Да и нас они не очень интересуют. В общем-то, все это не плохо и не хорошо. Это практически не может быть оценено в подобных категориях. Даже если сие есть подстроенный либо телевидением, либо самим кандидатом фарс, он вполне совпадает с сутью наших социокультурных взаимоотношений и их манифестацией. Так оно все и есть, пусть и не в такой гротесковой форме.

Но ведь, с другой стороны, и народ не поймет. По-иному — не поймет. Традиция такая. Власть должна являть себя в эксклюзивных формах презентации. Такой вот российский потлач — экономика не накопления, а языческой, внешней, показной растраты. То есть чем показательнее и выразительнее демонстративные жесты явления твоего богатства пред глаза людей, тем ты и достойнее, и властнее. Так что человек не может быть плохо одет. Не может себе позволить. И это не модно. И соответственно уже упомянутому отсутствию иных зон престижности и власти, у нас вообще не модно быть бедным. Для сравнения упомянем, например, демонстративную и непреходящую привычку и моду американских университетских кругов, где просто непристойно напяливать на себя наряды, приличествующие какой-либо поп-диве. Неприлично разъезжать на дорогих машинах. Ну и множество всего подобного, это сопровождающего, что, несомненно, давит, оказывает влияние и на все общество, и, естественно, не только в его внешнем

проявлении. Кстати, и в советское время интеллигентская мода предполагала сознательную и демонстративную простоту и демократичность одежды и внешнего облика.

Тут необходимо отступление по причине одного явного, бросающегося в глаза несоответствия. Одного, но значимого и высокого. Я имею в виду Путина Владимира Владимировича. В ряду царственной пышности предыдущих правителей Руси всех веков для сравнения с ним можно найти, пожалуй, единственную фигуру — Сталин Иосиф Виссарионович. Оба являют — естественно, Сталин уже являл, но в высшем смысле и до сих пор являет — другую сторону византийской сакральности власти. Укрытость, скрытость, таинственность — *Ничто* в мистическо-апафатическом смысле — черту, в открытых системах (и демократических, и авторитарных) присущую так называемым теневым деятелям. Но в образе самого репрезентативного лица — это совсем другой случай. В отличие от Сталина, являвшего сокрытость от публичного зрения прямым способом упрятанности по различным дачам и предпочтением ночного образа жизни, в случае Путина мы имеем активное, волевое и постоянно явленное отсутствие. То самое наличное *Ничто*, которое трудно ухватить и определить. Оно явлено и в прокламируемой равноудаленности от всяческих олигархов, и в обещании всем почти всего желаемого, в неожиданных крайних срывах (проявляющих обыденную реальность власти) и в непривязанности к постоянно тасуемому окружению. Естественно, это нисколько не оценка умственных, душевных и духовных качеств господина Путина. Речь идет о некоем коммунальном фантоме, его ожидании и соответствии ему. Понятно, чтобы удовлетворять этим условиям, нужна и некоторая психосоматическая предрасположенность избранника к подобному. Думается, спустись Путин (что, возможно, и случится в некотором будущем) на уровень высшего и среднего эшелона власти, он тоже вынужден будет соответствовать всем требованиям моды и этикетности поведения в своем кругу. Но все это слишком сложно для данного нехитрого текста. Это отдельный предмет рассуждения, требующий немалых страниц, немалых усилий, тонкости суждения, зоркости наблюдений и умственных способностей, превышающих мои слабые возможности.

Ну да ладно. А в остальном, надеюсь, все так, как было изложено выше.

И что же теперь делать, если что-то делать? Да очень просто — способствовать развитию гражданского общества, возникновению нормального, осмысленного и разработанного левого мышления и движения, а также, не в последнюю очередь, если не в первую, престижности интеллектуального, университетско-академического сообщества. А мода приложится.

ЛАНДШАФТ РОДНЫХ ОСИН

НИНА ЦЫРКУН

Оп! — Арт?

Наум Клейман считает, что за все время существования отечественного кино в нем сменилось всего восемь поколений. Восьмое определяло его облик, начиная примерно с 1987 года и вплоть чуть ли не до 2004-го, и может быть названо «постсоветским» или «постбрежневским». И только в наши дни на смену ему приходит новое, девятое поколение.

Если согласиться с этой хронологией, то все равно придется признать, что последнее, конечно, не вдруг выскочило на поверхность кинопроцесса, а каким-то образом было подготовлено предшественниками. Именно постсоветское кино за 90-е годы совершило скачок (по мнению одних) или деградировало (по мнению других) в иное качество, которое получило негативные оценки с разных точек зрения — этической, социальной, художественной. Попробуем держаться вне оценок по шкале «хорошее — плохое» и выявить суть доминирующего качественного перехода.

В связи с этим надо вспомнить, в чем заключалось качество советского кинематографа. В самом общем виде можно отметить, что основной его особенностью был свойственный всей отечественной культуре лингвоцентризм. Лингвоцентризм стал родовым признаком российского кино изначально, то есть в досоветский период. Достаточно сказать, что первым российским фильмом была «Понизовая вольница» («Стенька Разин») — экранизация популярной народной песни, а далее сразу же широкое распространение получили экранизации романсов, стихотворений и романов. Именно в России зародился такой уникальный продукт, как «литературный сценарий» — гибрид повести и синопсиса, предназначенный не только для кино, но и для автономного чтения.

Пожалуй, в этом плане авангардизм 20-х годов явился своеобразной (тоталитарной) реакцией на лингвоцентризм, попыткой заставить зрителя перейти от литературного навыка чтения фильма к визуальному. Однако в дальнейшем, главным образом благодаря приходу в кино звука, лингвоцентризм возобладал окончательно. (Замечу в скобках, что Сергей Эйзенштейн, икона российского авангардизма, профессор ВГИКа, воспитавший массу учеников, не оставил реальных последователей. Вспомним хотя бы такого его ученика, как Станислав Ростоцкий с его замечательными, но безусловно литературными фильмами «Доживем до понедельника» или «А зори здесь тихие...». Замечу также, кстати, что даже такой признанный визуалист, как Андрей Тарковский, в сущности остается не меньшим лингвоцентристом, чем, скажем, Сергей Герасимов с его многословием.

Тарковский опирается либо на крепкий оригинальный сценарий, либо на адаптацию литературного произведения — например, «Пикник на обочине» братьев Стругацких, из которого вырос «Сталкер», — декларативно использует закадровое чтение стихов его отцом, поэтом Арсением Тарковским, а его метафорика основана преимущественно на мифологии литературных памятников. Достаточно вспомнить «Солярис» по роману Станислава Лема с его финалом, иконографически воспроизводящим рембрандтовское «Возвращение блудного сына» и, таким образом, обходными путями отсылающим к ветхозаветной притче. Здесь можно вспомнить финал «Космической одиссеи» Стэнли Кубрика, идеологически аналогичный финалу фильма Тарковского, но визуально независимый, а потому не диктующий зрителю определенный способ прочтения, иначе говоря — не манипулирующий сознанием зрителя, наталкивая его на дискурсивную расшифровку с помощью привычного культурного кода.)

Разумеется, в советском кино можно назвать единичные революционные в этом плане картины, например «Человек идет за солнцем» Михаила Калика, «Июльский дождь» Марлена Хуциева и целый пласт эксцентрических комедий Леонида Гайдая, но в данном случае мы говорим о доминирующей тенденции и традиции.

Начало перестройки в кинематографе радикальной перемены не произвело. Кинематограф в эстетическом плане оставался не просто традиционным, но, я бы сказала, агрессивно советским, иначе говоря — тоталитарным. Сменилось единственное — тематическое наполнение; тематика поменялась, так сказать, с позитива на негатив: высветлились те стороны, которые ранее пребывали во мраке запрета или забвения, и наоборот. Характерны в этом плане две появившиеся тогда новые псевдотенденции — так называемая «чернуха» с ее акцентом на темные стороны жизни и демонстративный показ обнаженного тела, на первый взгляд как манифестация свободы, но, что более существенно, на самом деле — как отказ от культурного опосредования. Таким образом, если советский зритель приучался читать кино по правилам литературы, то зритель постсоветский оказался в ситуации, когда грамотность ему и вовсе сделалась ненужной.

К концу 90-х логическим результатом этого процесса стало положение, которое сегодня диагностируется как «сценарный кризис». Именно здесь прежде всего усматривается причина упадка нынешнего кино, если, разумеется, не упоминать о болезненной проблеме финансирования, актуальной всегда и везде.

Однако наивно говорить о сценарном кризисе, когда в стране по-прежнему работают такие асы своего дела, как Светлана Кармалита, Наталья Рязанцева, Александр Миндадзе, Мария Зверева и многие другие. Если уж искать причину в этом узле, то ответ скорее следует переформулировать так: не нехватка сценариев, а отсутствие спроса на крепкий литературный сценарий. Притом что о его дефиците по привычке продолжают говорить.

Таким образом, можно заключить, что современному российскому режиссеру сценарий в его традиционном российском качестве не нужен. Откуда черпается сценарный материал современного кино? Преимущественно из детективной массовой литературы, сочиняемой бывшими милицейскими работниками («Антикиллер» Егора Кончаловского по роману Данила Корецкого), из дамского романа («Упасть вверх» Сергея Гинзбурга и Александра Стриженова по «первой книге о российской буржуазии» Наталии Вико), а также из того, что поставляют режиссерам плодовитые авторы телесериалов («В движении» Филиппа Янковского по сценарию Григория Островского).

Возвращение массового современного зрителя в литературное «письменное» состояние столь же вероятно, сколь массовое возвращение народа к состоянию «самого читающего». Это, кстати, ситуация, характерная не для одного только кино. Еще более отчетливо она проявилась в песне, где

баллады советской эпохи, среди которых встречались даже истории с продолжением («А у нас во дворе»), сменились бессмысленными речевками типа «Муси-пуси».

Совсем не случайно самая модная когорта молодых режиссеров — Роман Прыгунов, Филипп Янковский, Егор Кончаловский и другие — вышла из клипмейкеров. То есть внешне это выглядит случайным: просто в этой сфере, как и в сфере рекламы, можно было найти работу и быстро заработать большие деньги. Но эта случайность — маска закономерности: новое поколение должно было пройти школу видеоклипа и рекламы, чтобы научиться общаться с заведомо «неграмотным» зрителем, забывшим уроки советского или вовсе с ним незнакомым, ибо новый кинотеатральный зритель — это молодой человек, даже не успевший побывать пионером или комсомольцем. Чтобы сделать этот шаг, понадобился определенный срок — если не сорок ветхозаветных Моисеевых лет, то десять, что, с учетом более быстрого течения времени, вполне с библейским сроком сопоставимо.

Наряду со сценарным кризисом болезнью современного кинематографа в общественном критическом мнении считается отрыв от реальности, неспособность новой режиссуры совладать с нею и отобразить на экране.

Однако возникает вопрос: является ли это недостатком, изъяном или же неким эстетическим и идеологическим кредо нового режиссерского поколения?

Вопрос о реальности и ее восприятии является центральным в теории фильмической репрезентации. У Арнхейма и Панофского понятие «впечатление реальности» рассматривалось как основа понимания фильма, Андре Базен выстроил на этом свойстве кино свою «эстетику реальности», Кристиан Метц — свои семиотические исследования, а деконструктивисты сосредоточились на способах его разрушения.

Впечатление реальности основано на психологическом явлении, которое определяется технологическим кодом воспроизводства движения киноаппаратом, на «эффекте фи», или феномене кажущегося движения. Именно этот феномен играет главную роль в создании иллюзии движения, а не сохранение изображения на сетчатке глаза, которое важно для хорошей четкости изображения.

Жан-Луи Бодри в классической работе «Кино: идеологические эффекты, производимые базовым аппаратом» различает два уровня идентификации, порождаемых кино. Первый относится к самому изображению, взятому в его пространственно-временны́х смещениях, где кино порождает впечатление реальности, поскольку воспроизводит перцептивную ситуацию, необходимую для провокации «стадии зеркала». Это уровень идентификации с персонажем, характерный для советского кинематографа с его правдоподобием.

Второй уровень — это уровень идентификации зрителя не со зрелищем, а с тем, что его организует в качестве дискурса, «собирая» разрозненные фрагменты явлений в некоем «объединяющем» смысле. Бодри называет этого организатора «трансцендентальным субъектом», а его роль отводит кинокамере.

В этой ситуации субъект, то есть зритель, идентифицируется с камерой, осуществляя процесс «собирания». Именно так и происходит в фильме Михаила Брашинского «Гололед». Достаточно сравнить целостный, сталинско-ампирный образ Москвы, возникающий, например, в перестроечном фильме Ивана Дыховичного «Прорва», и раздробленный, распавшийся на сотни фрагментов, никак не связанных между собой, образ столицы у Брашинского, который зритель вынужден складывать из отражений, вспышек, выхваченных деталей. Фильм заведомо лишен впечатления реальности, которая в привычном для нас кино держится на четком сюжете. Здесь же сюжет не обретает никакой содержательной конкретности, а саспенс лишен конкретности угрозы.

Глянцевая эстетика нового кино с его стеклянной отражающей поверхностью — в этом смысле название «Гололед» носит знаковый характер — не позволяет проникнуть внутрь кадра и отождествиться с персонажем. Это «хорошо проглаженное» кино для разглядывания, а не для соучастия. Фильм «В движении» Филиппа Янковского декларативно самоограничивается этой функциональной характеристикой, также заявленной в названии. Сюжет о современном столичном папараццо явно списан со «Сладкой жизни» Федерико Феллини, но разная кинематографическая плоть задает и разные типы идентификации, связанные с разными идеологическими стратегиями. В случае Феллини речь идет об обнаружении скрытого смысла вещей и причинности отношений. В случае Янковского вписывание зрителя в дискурсивную цепочку не оставляет следов для чтения, выдавая знаки за сами вещи.

Новую струю, привнесенную в российский кинематограф вчерашними клипмейкерами, можно обозначить как оп-арт, создающий такую репрезентативную систему, которой свойственно выдавать свои эффекты реального за эффекты оптической реальности и вовлекать субъекта-зрителя в качестве фигуранта процесса репрезентации, а не внутриэкранного действия. Это процесс формирования жизнетворных, основанных на универсальных эротических импульсах эмоций, по принципу которого строится качественная реклама с ее апробированной действенностью.

Если, несмотря на заявленную в начале статьи декларацию об отказе от этических оценок, все же ответить на вопрос, что лучше — глянцевое кино клипмейкеров или перфекционизм старой школы в лице Алексея Германа, Александра Сокурова или Глеба Панфилова, надо отметить, что последняя с ее заземленным изображением зиждется на эстетике реального безóбразного, а первое с его яркими сочными красками и рекламной красотой так или иначе здорово и оптимистично. Как отчетливо сформулировал на страницах «Искусства кино» Кирилл Разлогов, «техническое качество оказывается важнее художественной убедительности».

История искусств показывает, что оп-арт с его доходчивостью, декоративностью и демократичностью недолго остается в качестве доминирующего художественного течения. Оп-арт современного отечественного кино, в принципе уложившийся в 2002 год, — безусловно, переходный момент к некоей новой, более фундаментальной тенденции, которая уже отчетливо наметилась в дебютах 2003 года с их переходом к новому артхаусу и закрепляется в мейнстримных по преимуществу дебютах 2004-го. Может быть, и песни будут другие.

ЗАПИСКИ ЭКСТРЕМИСТА

ДМИТРИЙ КОММ

Артисты и артизаны

Недавно один «круглый стол» заставил меня задуматься о силе штампов в нашей жизни. Зло штампа не в том, что он банален, а в том, что, сплошь и рядом противореча действительности, он обладает способностью принудить человека эту действительность не замечать и жить в мире иллюзорных представлений.

Примером такого штампа является распространенное представление о Петербурге. При слове «Петербург» большинство привычно воображает свинцовые небеса, гранитные берега Невы, дворы-колодцы, холод и неуютность. Как сказал один мой знакомый, человек образованный, эрудированный и в придачу коренной питерец, «Петербург — мрачный имперский город, подавляющий человеческое достоинство».

Это штамп, то, чему учат в школах, то, что можно прочесть в каждом втором сочинении на тему «Медного всадника» или творчества Достоевского. И ладно бы этому учили детей Ижевска или Урюпинска, никогда не бывавших в Питере, нет, наши школы — действительно мрачные и подавляющие человеческое достоинство — умудряются вбивать этот штамп в головы самих петербуржцев.

Начнем с того, что эпитеты «мрачный» и «имперский» плохо сочетаются друг с другом. Имперскими можно назвать половину европейских столиц. Стокгольм и Берлин, Лондон и Париж, Вена и Рим — все они были некогда центрами империй, часто более могущественных и жестоких, чем Россия. В конце концов, Христа распяли не в Российской, а в Римской империи, однако никто не назовет Рим мрачным городом. Габсбурги натворили гнусностей не меньше, чем Романовы, но никто не скажет, что Вена подавляет человеческое достоинство.

В действительности имперские города часто отличаются пышностью, парадностью, показным великолепием, но никогда мрачностью. Если уж на то пошло, центр Москвы, застроенный серыми сталинскими зданиями циклопических размеров, выглядит более подавляющим, чем центр Питера, где преобладающий цвет — ярко-желтый, а средняя высота зданий не превышает пяти-шести этажей. Строили Петербург итальянцы и французы, которые прекрасно понимали главную проблему Северной Пальмиры — недостаток солнца и зелени, — и старались преодолеть ее в своей архитектуре. Улица Росси, к примеру, выглядит солнечной даже в самое пасмурное время года.

Не стоит путать жизнь и литературу. Достоевский занимает в истории русской литературы колоссальное место, но мифический «Петербург Достоевского» с его сырыми дворами-колодцами занимает в реальном Петербурге место весьма незначительное. Да и дворы-колодцы оказываются не такими уж сырыми, если сделать в них ремонт и не позволять бомжам мочиться в подъездах.

Если в России традиционно подавляется человеческое достоинство, то оно подавляется везде — в Череповце или Иванове, возможно, в большей

степени, чем в Петербурге. Но тот, кто смотрит на Питер сквозь кривую призму штампа, почему-то обвиняет в этом дворцы, мосты и проспекты.

Я мечтаю о режиссере, который сможет преодолеть власть иллюзий и показать Петербург таким, какой он есть. Старомодным и чудаковатым, как профессор Паганель, таинственным и притягательным, как пещера Али-Бабы, высокомерным и напыщенным, как все три мушкетера вместе взятые. Петербург многолик, и это делает его идеальной съемочной площадкой для самых разных жанров: костюмной драмы, мистического фильма ужасов, сатирической комедии, романтической любовной истории, авантюрного исторического боевика. Но ни одно его лицо не похоже на отвратительную маску Медузы Горгоны.

Однако я смотрю кино, снятое на «Ленфильме», и вижу серое небо, серые дома, серые лица, черные провалы окон, слышу тусклые голоса, и еще обязательно вода на заднем плане капает. Как говорили классики, «чистый траур на небогатых похоронах». Но в городе нет этой серости, она — в головах режиссеров. Штамп убивает кино не хуже госзаказа.

Впрочем, иллюзия «мрачного Петербурга» — еще не самый неприятный штамп из тех, что держат в заложниках наших кинематографистов. Куда опаснее, на мой взгляд, неистребимое противопоставление так называемого «авторского кино» жанровому, искусства — зрелищу и т.п. Абсурдность его столь очевидна, что я не верил своим ушам, когда на одном «круглом столе», где мне довелось принимать участие, из уст ведущих киноведов Питера звучали такие перлы: «Народу не важно, хорошо или плохо сделан фильм», «Массовый зритель приходит в кинозалы за зрелищем, а любитель кино ходит на авторов — на Феллини, Сокурова, Юфита», «Какое нам дело до того, что хотят потребители? Вот собраться в зале в составе восьми человек и посмотреть то, чего никто не видел, — это кайф!»

По сути, ничего нового. Ничего такого, о чем бы уже ни писал, скажем, Уайльд: «В тот момент, когда художник начнет обращать внимание на то, чего хочет публика, и будет стараться ответить на ее запросы, он перестанет быть художником. Он станет унылым или занимательным ремесленником, честным или бесчестным торговцем». Ничего такого, на что бы уже не ответил Честертон: «Благодаря феномену Шерлока Холмса мы начинаем постигать всю претенциозность и глупость рассуждений о том, что читательская масса предпочитает плохие книги хорошим. Рассказы о Шерлоке Холмсе — это очень хорошие рассказы, это изящные произведения искусства, исполненные со знанием дела. И перед всяким честным писателем, взявшим на себя труд вдохновиться популярными жанрами, лежит прямой путь к богатейшим и красочным просторам неизведанного еще искусства».

Эта заочная дискуссия столетней давности, в конечном итоге упирающаяся в проблему аристократического или демократического подхода к искусству, сегодня покажется архаичной везде, кроме России. У нас представления эпохи модерна о сверхчеловеческой творческой воле, о Художнике и его предназначении, рассуждения в стиле «нас мало, избранных», по-прежнему актуальны.

Я не собираюсь опровергать их и находить новые аргументы для продолжения старого спора. Мне просто хочется обратить внимание на то, что предмет этого спора не имеет никакого отношения к реалиям кинематографа.

Можно понять, откуда берется элитарный снобизм у людей, связанных с литературой или живописью. В истории этих искусств был длительный период, когда они действительно не зависели от публики. Когда Микеланджело расписывал Сикстинскую капеллу, он не думал о коммерции, поскольку папа римский уже за все заплатил. Но кино было товаром с самого рождения. Представления о высоком искусстве, якобы противопоставляющем себя ярмарочным развлечениям толпы, были навязаны кинематографу извне: литературными и театральными критиками, сначала отвергавшими кино как таковое, потом снисходительно допустившими в свой артпантеон отдельные фильмы — как правило, экранизации пьес или литературных произведений.

Если отбросить штампованные представления, пришедшие в кинематограф из других искусств, обнаружится простая и четкая картина. Для кино, неразрывно связанного с техникой и технологиями, пресловутое авторство —

это всего лишь способ производства. Существует производство — назовем его для простоты «ремесленным», — предполагающее участие режиссера во всех этапах работы над фильмом вне зависимости от его желания или склонности к самовыражению. И есть другой способ — назовем его «конвейерным», — когда производство фильма разбито на отдельные операции, выполняемые разными людьми. В этом случае проявление авторской индивидуальности требует от режиссера недюжинной силы воли и характера.

Разницу между «ремесленным» и «конвейерным» способами производства хорошо иллюстрируют высказывания гонконгских кинематографистов, переехавших в Голливуд. Джеки Чан, начав работу в США, искренне удивлялся: «Я обнаружил, что американские режиссеры редко принимают участие в монтаже своих фильмов. Некоторые вообще не знают, как это делается. Они выполняют свою работу, потом спокойно идут домой, а отснятый материал отдают другим людям, монтажерам, которые и кромсают его, как им заблагорассудится. В Гонконге все иначе. Там не только режиссер, но даже хореограф боев знает принципы монтажа и принимает в нем активное участие. Я, например, снимая какую-то сцену, уже знаю, как буду ее монтировать».

Фильмы Джеки Чана гонконгского периода являются авторскими не потому, что он великий художник и много думает об искусстве (полагаю, он вообще о нем не думает), а благодаря способу производства, принятому в Гонконге. Так, античный гончар, который сам лепил амфору, сам расписывал, сам обжигал и, как правило, сам продавал ее, вряд ли мечтал о славе Фидия или Праксителя. Мечтал он, скорее всего, о том, чтобы заработать побольше денег. Однако его продукция уже в силу ремесленного характера изготовления была уникальной и неповторимой, что и подтверждает ее сегодняшнее местонахождение в музеях.

Излишне говорить, что в случае ремесленного производства, почти всегда связанного с малобюджетным кино, не имеет значения, какого рода или жанра делается фильм. «Сладкая жизнь» и «Дневная красавица» были коммерческими хитами, что не мешало им оставаться авторскими произведениями. Фильмы Джона Ву являлись вполне авторскими, что не мешало им быть коммерческими хитами. Марио Бава, всю жизнь снимавший триллеры и хорроры, сам о себе говоривший: «Я делаю фильмы, как столяр делает стулья, — ради денег», сегодня был бы очень удивлен, узнав, что считается одним из самых ярких и оригинальных мастеров итальянского кино. Это, разумеется, не означает, что все ремесленники — гении. Это означает лишь то, что ремесленный способ производства обладает свойством выявлять не только профессиональные, но и личные, авторские качества артизана: его талант или бездарность, его ум или глупость, его трудолюбие или леность.

Оппозиция «авторское против коммерческого» — такой же штамп, как «мрачный Петербург» или, скажем, «либеральная империя». Это «сапоги всмятку», бессмыслица, ставшая общеупотребительной и мешающая людям осознать реальность. К примеру, наше кино сейчас по способу производства является вполне ремесленным. Но сила штампа не дает понять преимущества этого способа. И вот некоторые продюсеры мечтают внедрить у нас конвейер, наивно полагая, что это поможет нашему кино стать коммерчески успешным, а преподаватели ВГИКа навязывают студентам элитарные концепции искусства, уверенные, что таким образом воспитывают художников. В итоге у нас, за редким исключением, нет ни художников, ни ремесленников. Ни «артистов», ни артизанов. Зато плодятся шарлатаны, одни из которых маскируют свою бездарность под артхаусные эксперименты, другие оправдывают свой непрофессионализм работой в популярных жанрах.

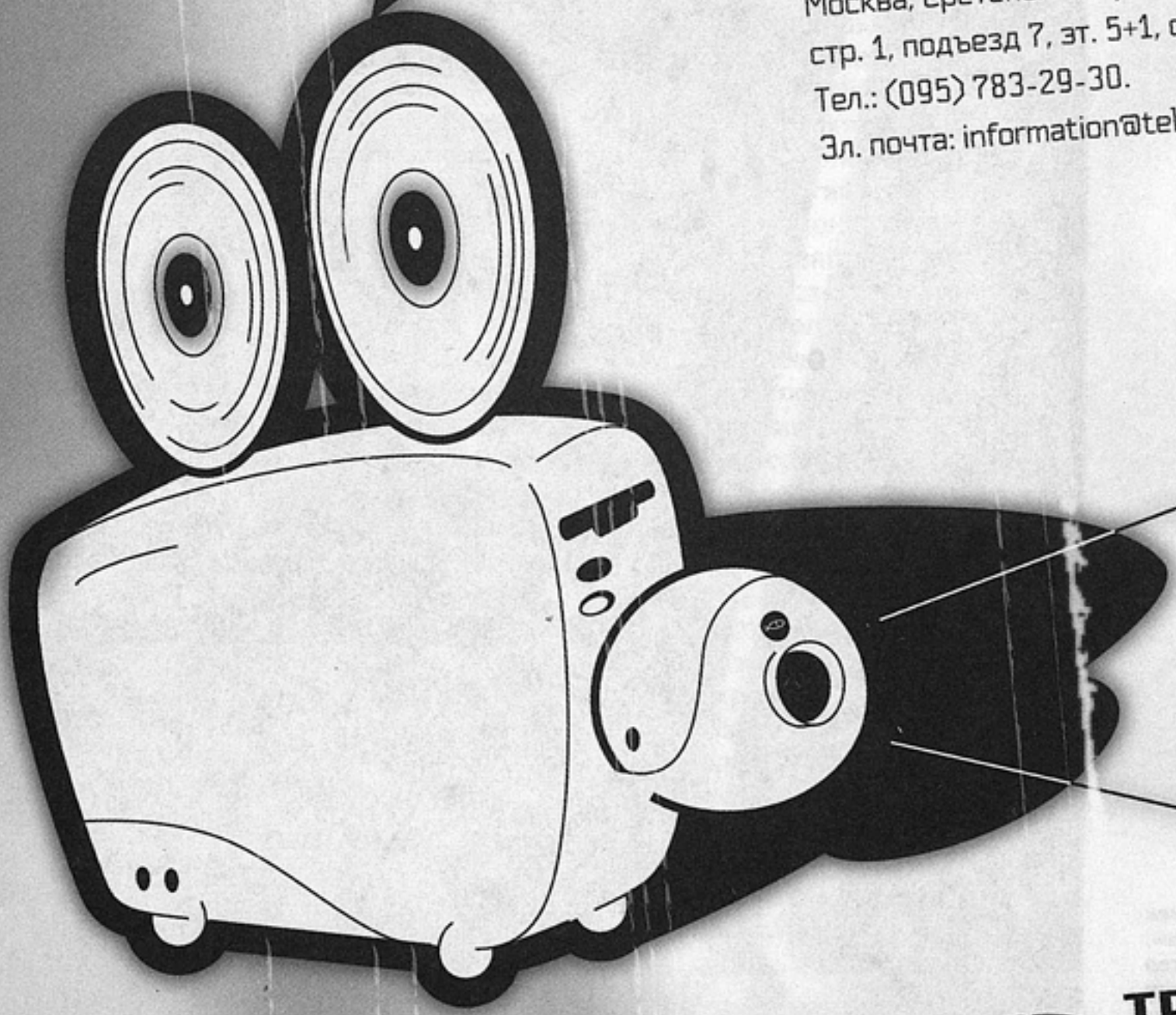
Когда власть штампа рухнет, когда продюсеры начнут ценить ремесленный способ производства, а творческие вузы — готовить трудолюбивых артизанов, художники среди них непременно проявятся. Возможно, они не будут много говорить о высоком и размышлять о судьбах родины и культуры. Равно как никому вокруг не придет в голову произносить их имена с придыханием, всплескивать руками и сдувать с них пылинки. Если это когда-нибудь случится, у нас будет то, что я бы назвал здоровым кинематографом.

Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

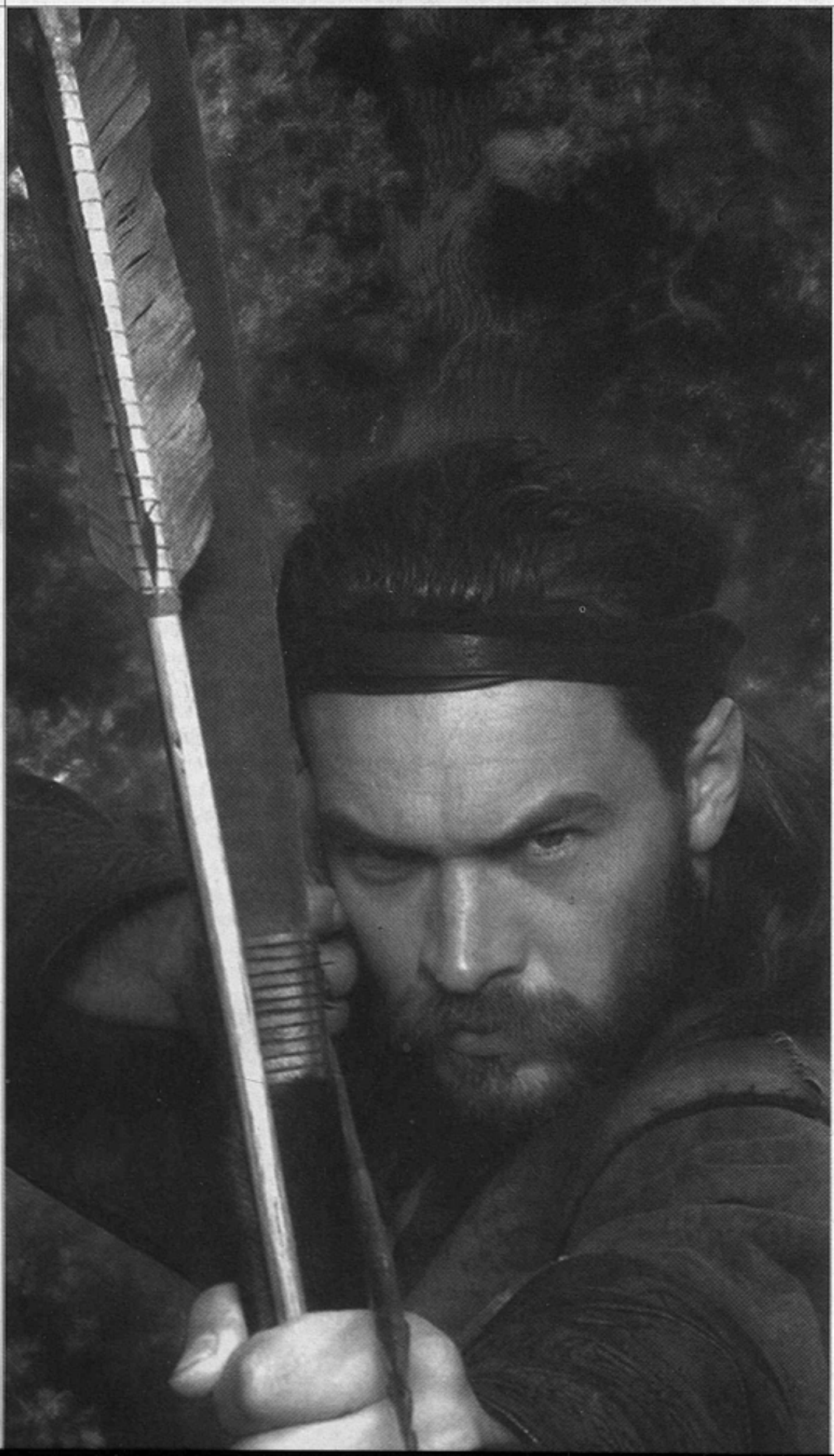
ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE



«Древнее предание», режиссер Ежи Гофман

ЕЖИ ГОФМАН — ИРИНА РУБАНОВА

История как фэнтези

ИНТЕРВЬЮ С ВОСПОМИНАНИЯМИ

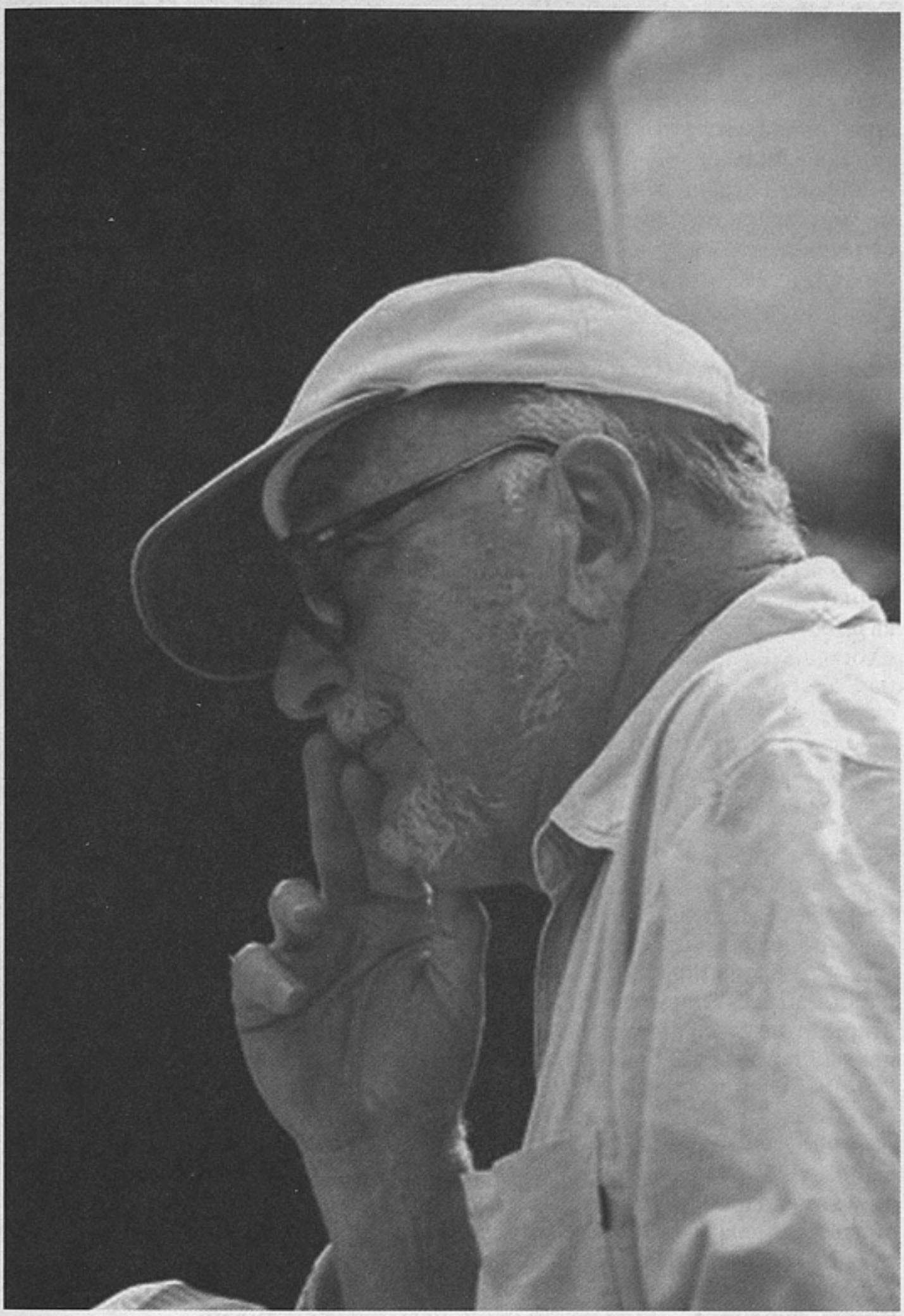
Кажется, что у Ежи Гофмана в польском кинематографе очень определенное, очень четкое место: он мастер жанрового кино и абсолютный чемпион по кассовым сборам. Между тем такая репутация везде и всюду — кроме, конечно, Соединенных Штатов — оценивается в лучшем случае двойственно. Одни говорят и пишут о ней с некоей снисходительностью, большей или меньшей — зависит от здравомыслия оценивающего, — другие без всякой снисходительности проводят фильмы Гофмана по разряду B-movies, развлекаловки, коммерческой киношки. Известная парадигма: одни, кто попроще, зарабатывают деньги, другие, кто посложнее и повозвышеннее, вникают в миропорядок, экспериментируют с киноязыком, представительствуют на фестивалях и за денежки, заработанные простаками, пашут на авторитет национального кинематографа, — Гофману не оставляет никаких шансов. Профессиональным мнением на родине и у нас он приписан к категории простаков. Тот факт, что в документальной юности он вместе со своим напарником Эдвардом Скужевским был постоянным участником и постоянным же призером крупнейших фестивалей короткометражных фильмов, да и, став игровиком, появляется со своими картинами на больших фестивалях, что, наравне с Вайдой и Кавалеровичем, ему удалось войти в привилегированный клуб оскаровских номинантов (в 1975 году за «Потоп»), почти не принимается в расчет. Как-то забылась и та, страшно сказать, революционная роль, которую тандем Гофман — Скужевский сыграл в своей документальной молодости. А ведь именно они, тогда свежеиспеченные выпускники ВГИКа, бок о бок с корифеем польской документалистики Ежи Боссаком стали зачинателями, а потом и последовательными адептами знаменитой «черной серии», оставившей от соцреалистической показухи мокрое место. Да и массовое кино режиссера Гофмана — не такая простая вещь. Кроме больших денег, вложенных в его картины сначала коммунистическим государством, а теперь новыми поляками, в детстве по десять раз бегавшими на «Пана Володыёвского» и «Потоп», в них, этих картинах, есть и другие немаловажные вещи: бешеный темперамент и виртуозное мастерство в работе с гигантскими массовками, безупречная пластическая стилизация, каждый раз гибко коррелирующая с избранным жанром. Что касается баталистических умений Гофмана, то в нынешней Европе он не знает равных, какими бы супернавороченными компьютерными программами ни пользовались его коллеги по цеху. Однако же, помимо этих внушающих уважение достоинств, его исторические ленты преисполнены тем, что на нынешнем общественном жаргоне именуется национальной идеей, при завидном полнокровии их кинематографической материи. С этого и захотелось начать наш разговор.

Ирина Рубанова. Ты начинал как документалист, потом делал фильмы о современности и вдруг — в конце 60-х — резкий поворот к историческим экранизациям, собственно даже и не к экранизациям, а к самостоятельным постановкам с большим количеством батальных сцен и с национальной идеей. Как и почему произошел этот поворот? Ты помнишь?
Ежи Гофман. Еще бы! Конечно, помню. По той простой причине, что экранизация Сенкевича вообще была моей заветной мечтой.

Трилогия задом наперед

Ирина Рубанова. А почему эта мечта была заветной?
Ежи Гофман. А потому, что книги Сенкевича с фронта в Сибирь присылал мне отец и они сыграли огромную роль в моей жизни.
Ирина Рубанова. Эти книги были на польском?
Ежи Гофман. На польском, конечно. Забавно, что, как и мои фильмы по трилогии Сенкевича, книги тоже приходили в обратном порядке. Первым я получил «Пана Володыёвского», потом «Потоп». «Огнем и мечом» цензура не пропустила. Этот роман я прочел только по возвращении в Польшу.
Ирина Рубанова. Военная цензура не пропустила?
Ежи Гофман (*затягивается сигаретой*). Угу. Вообще политцензура.
Ирина Рубанова. Политцензура? Что за зверь, а?
Ежи Гофман. Выходит, ты уже забыла. Во время войны действовала та же цензура, что и в мирное время. «Огнем и мечом» считалась книгой антирусской, по этой причине посылку, куда она была вложена, не пропустили в Сибирь, и по этой же причине мне до конца 80-х годов не давали ее экранизировать, ссылаясь на запрет в Москве и Киеве.

А что касается поворота, о котором ты спрашиваешь, то я попросту воспользовался возможностью и ухнул в эту работу. Поначалу я радовался ей, не могу даже описать как.
Ирина Рубанова. Сперва радовался, а потом разочаровался?
Ежи Гофман. Нет, не разочаровался. Сейчас расскажу. Только напомню, как я дошел до жизни такой. Мы работали на пару с Эдвардом Скужевским сначала в документальном кино, потом в игровом. Сняли вместе три художественных фильма — «Гангстеры и филантропы», «Закон и кулак» и «Три шага по земле».
Ирина Рубанова. «Три шага» участвовали в конкурсе Московского кинофестиваля.
Ежи Гофман. Точно. Потом мы стали снимать по отдельности. Я сделал документальный фильм «Ярмарка чудес» о базарном киче, телевизионный игровой фильм «Отец», где гениально играл Тадеуш Фиевский. Там еще чувствовались отголоски «черной серии». Речь в «Отце» шла о конфликте поколений и о том, что вы называете «золотой», а мы — «банановой» молодежью, ну знаешь, подразумеваются дети высокопоставленных родителей. Отклик был неплохой. И вдруг как-то вечером звонит мне домой Ежи Лютовский, наш известный драматург...
Ирина Рубанова. Сценарист «Поезда» Кавалеровича.
Ежи Гофман. Лютовскому телевидение заказало сценарий сериала «Пана Володыёвского». А он знал, что я абсолютно зациклен на Сенкевиче, и предложил взять на себя режиссуру этого дела. Так вот, он мне звонит. Я говорю: «Да. Конечно, да. Сериал — это прекрасно, но сначала давай напишем сценарий для фильма». В ту пору, как и сейчас, сериал воспринимался как второсортная работа. Написали мы сценарий. А если помнишь, тогда считалось, что Сенкевичем «заведует» Александр Форд, потому что он сделал «Крестоносцев», фильм, который увидело самое большое количество поляков. И Форд намерен был снимать «Потоп», а потому делал все, чтобы не дать нам запуститься с «Паном Володыёвским».
Ирина Рубанова. Но Александр Форд все еще оставался в вашем кино главным начальником, хотя к этому времени уже и неформальным.
Ежи Гофман. Он был самым влиятельным человеком в кино, это правда. Но «Потоп», по неизвестной мне причине, он не снял, а в скором времени вообще уехал из Польши.



Ежи Гофман

Ирина Рубанова. Чтобы снять в Германии «В круге первом» по Солженицыну.

Ежи Гофман. Он снял «В круге первом», а я «Пана Володыёвского».

Ирина Рубанова. Ты его снимал первоначально как сериал или как фильм?

Ежи Гофман. На дворе стояла зима 68-го года. Начались обыски у меня на квартире, обыски у меня в гостинице, приходили во время съемок и уводили на допрос до утра. И я в конце концов отказался от сериала, зная, что просто-напросто психофизически этого не выдержу.

Ирина Рубанова. Обожди, обожди, а обыски-то почему?

Ежи Гофман. Ну потому что... Я ж тебе говорю: это был 68-й год. Польский 68-й, а не какой-нибудь там французский, германский или, с другой стороны, чехословацкий...

Ирина Рубанова. Ясно. Март, разгул государственного антисемитизма, тотальное изгнание евреев из страны.

Ежи Гофман. Про то и речь. Очень хотели, чтобы я уехал из Польши.

Представь себе, генерал Мочар произносит речи, которые пышут, мягко говоря, воинственным национализмом. И в это время в производстве находится самый что ни на есть национальный польский фильм, и его делают: сценарист Ежи Лютовский — еврей, режиссер Ежи Гофман — еврей, оператор Ежи Липман — еврей, директор картины Вильхельм Холлендер — еврей и еще один второй режиссер — тоже еврей. Пробовали организовать в группе забастовку протеста. Не вышло, потому что осветители встали, как на штрафной площадке перед вратарем, с кусками хорошего кабеля в руках и разогнали все это. Тогда — в самый трудный период съемок — меня стали обыскивать и допрашивать целыми ночами. Все это продолжалось до тех пор, пока...

Ирина Рубанова. Постой, ты очень интересно все рассказываешь, а я как-то не врубаюсь. Ну хорошо, тебя хотели выгнать. То есть ничего хорошего, конечно. Но тут, по крайней мере, все ясно. А допросы-то зачем?

Ежи Гофман. А как выгнать, за что, по какой причине? Все же вроде не «третий рейх». Нужен криминал. Вот и искали у меня подпольную типографию. Подпольной типографии не было, но был среди бумаг сценарий, напечатанный в официальной типографии. Его написал проживающий в Мюнхене брат Юзефа Прутковского, нашего известного сатирика. Там речь шла о немецкой оккупации и судьбе евреев. Посредством этого сценария хотели доказать, что я веду антипольскую пропаганду. Кончилось тем, что я сказал: «Хорошо. Вам надо, чтобы я уехал. Я уеду. У меня жена советская подданная. Я отправлюсь в Советский Союз и поселюсь в Москве». В мгновение ока все кончилось: допросы, обыски, шантаж группы. Но я тоже уступил: я отказался делать сериал, который снял другой режиссер...

Ирина Рубанова. Павел Коморовский.

Ежи Гофман. Коморовский снял сериал с моими актерами, в моих костюмах и даже включил часть моего фильма без всяких изменений.

Ирина Рубанова. Слушай, а как это возможно?

Ежи Гофман. Мое имя даже не упомянуто в титрах.

Ирина Рубанова. Тебя не выпихнули, тебя вычеркнули.

Ежи Гофман. Меня абсолютно оттуда вычеркнули. Но жизнь шла своим чередом. У «Пана Володыёвского» был большой успех. Я получил Госпремию. А Липман все-таки уехал. Да, Липман уехал, я остался. «Пан Володыёвский» открыл мне дорогу к «Потопу», а «Потоп» получил номинацию на «Оскар», первый приз на фестивале в Гданьске, приз министра культуры и т.д. и т.п.

Ирина Рубанова. И у нас имел колоссальный кассовый успех.

Ежи Гофман. Да. И, знаешь, я опять испугался, но уже по другому поводу. Я понял, что должен буду, понял, что меня заставят прыгать выше и выше. Сама знаешь, как это бывает. И я вильнул в сторону. Я снял махровую слезливую мелодраму, которая вызвала у критиков страшнейшую аллергию, но опять же имела огромный успех у зрителей. Это «Прокаженная». Так я отсек себя от «Потопа». И мне уже не надо было пыжиться, потому что скандал, который возник в связи с «Прокаженной», снял с меня обязанность...

Ирина Рубанова. ...быть такой национальной кариатидой.

Ежи Гофман. Именно. Хорошо сказано. Потом были разные фильмы. Например, «До последней капли крови», сделанный в традициях польской школы: война, борьба с немцами, правда, не партизанская. Но картина была на экранах неполных три недели, ее сняли, и опять разразился скандал, но уже другого свойства.

Ирина Рубанова. Из-за того, что там идет речь об армии Андерса?[1]

Ежи Гофман. Да. А также из-за того, что там впервые с экрана было произнесено слово «Катынь», за которым следовал вопрос: «Правда ли это?» В то время никто не дал бы мне сказать, что это абсолютная правда. Один персонаж в «До последней капли крови» говорил: «Но это невозможно», а другой

---

[1] *Армию, сформированную на территории и на средства СССР, генерал Андерс через Иран увел на Запад и влил в вооруженные силы союзников. — Здесь и далее прим. И.Рубановой.*

«Гангстеры и филантропы»

настаивал: «А если все-таки правда?» И следовал такой ответ: «Чтобы существовать, чтобы попросту продолжать быть, мы должны быть с ними».

Ирина Рубанова. То есть с нами?

Ежи Гофман. Ну да. Так вот, фильм сняли с экрана. Единственная копия, которая хранилась в фильмотеке, тоже была изъята, и там тоже все это было вырезано. Об этом мне недавно рассказал работавший в киноархиве человек. После этого фильм снова выпустили в прокат, но он меня уже абсолютно не интересовал.

Я продолжал снимать самые разные фильмы. Каждый раз другой. Это были и «Знахарь», и про еврейскую девушку...

Ирина Рубанова. Это тот фильм, где играла твоя жена Валя. Царство ей небесное.

Ежи Гофман. «По велению Твоему, Господи», потом «Прекрасная незнакомка» по Алексею Толстому совместно с вашей кинематографией.

Когда наконец представился шанс заняться «Огнем и мечом», я ухватился за него с прежней страстью. Сенкевич меня никогда не отпускал. Тогдашний министр культуры прекрасный наш историк профессор Кравчук

«Закон и кулак»

отвоевал эту тему в тот период, когда мы, как помнишь, усиленно занимались ликвидацией белых пятен истории в отношениях Польши и Советского Союза.

Ирина Рубанова. Конец 80-х.

Ежи Гофман. Он дал деньги, началась работа. Но поменялся министр культуры. Новый (это была дама) первым делом отнял у меня деньги. И мы потом одиннадцать лет ходили, искали их. Наконец это удалось, и я завершил свою трилогию.

Ирина Рубанова. Интересно, сколько времени продолжались сами съемки такого громадного фильма?

Ежи Гофман. Сто десять съемочных дней. «Древнее предание» снято за пятьдесят четыре дня.

Ирина Рубанова. Да, история все еще не выпускает тебя из своих объятий. И вот сейчас, в этой новой картине уж совсем глубокая история, даже как бы доистория, праистория.

Ежи Гофман. Да. Праистория. Точнее, это уже даже не история, а легенда. Здесь вообще на первом месте не какие-то исторические факты, а просто человеческие страсти: любовь, ненависть, верность, ревность, жажда власти. Именно эти вещи в фильме играют основную роль.

Ирина Рубанова. Это фильм о язычестве, о праславянских временах. Со стороны церкви не было никакого неудовольствия?

Ежи Гофман. Нет, наоборот. Все в порядке. Части клира нравится, части меньше, но в основном все нормально.

Ирина Рубанова. Словом, костел никак не вмешивался. Вернемся к твоей исторической страсти. На фестивале в Гдыне ты рассказывал об археологии, о поисках остатков материальной культуры тех времен. Из всего следует, что это не просто мальчишеское увлечение, но, безусловно, нечто большее.

Ежи Гофман. Да. Но, видишь ли, это осталось у меня от документального кино, что само по себе не очень важно. Я с самого начала знал, что не может быть исторический фильм учебником истории, и все-таки, если рассказываешь о какой-то эпохе, надо, чтобы детали были достоверными, я должен досконально знать, каким оружием тогда пользовались, как одевались, какая была архитектура. Я должен как-то включить облик того мира в представление современного человека, чтобы зритель, опираясь на достоверность показываемого на экране, что-то для себя вынес в настоящее. И потому, готовясь к «Древнему преданию», мы провели очень большую работу в смысле ознакомления с археологическими находками. Мы еще раньше готовили картину «Сигрида Старада» по Святославу Горде, которую не удалось снять, и тогда я проехал все викинговские музеи в Швеции, Дании, Норвегии. Кое-что из того, что я тогда накопал, здесь использовано.

Ирина Рубанова. Когда ты снимал Сенкевича, ты знал, что это вовсе не история фактическая, фактографическая, история как таковая, что это есть миф истории?

Ежи Гофман. Конечно, я знал, что это художественное произведение...

Ирина Рубанова. ...художественное произведение плюс выверенный по науке исторический фон.

Ежи Гофман. Возьмем, например, «Огнем и мечом». Там участвуют вполне исторические фигуры, такие как Вишневецкий, Хмельницкий, как король. И рядом с ними вымышленные герои. Эпоху как таковую я старался досто-

«Пан Володыёвский»

верно воспроизвести по картинам, по эскизам и по тому, что сохранилось в музеях. Чтобы сам мир дышал и был близок сегодняшнему человеку.

Ирина Рубанова. Сенкевич был писателем с большим воображением, он тоже страстно любил историю и создал ее миф, почти авторский, который, однако, сливается с национальным мифом истории. Да?

Ежи Гофман. Несомненно.

Ирина Рубанова. А как ты его для себя определял? Он такой духоподъемный, да? Героический...

Ежи Гофман. Героический и романтический, несомненно. Казалось бы, времена, когда требуется поднимать дух нации, прошли уже на веки вечные. Казалось бы. Потому что у нас уже есть свобода, независимость, государственная самостоятельность. А ведь Сенкевич писал, когда Польши не было на карте Европы. Но посмотри, что происходит. Например, ты задумывалась, почему такое тяготение зрителя к фэнтези? Вдруг молодежь, которая вообще перестала читать, проглатывает «Гарри Поттера», книжки Толкиена, нашего фантаста Слаповского...

Ирина Рубанова. А у нас тоже этого автора охотно читают. Ты знаешь, сейчас в магазинах целые полки его книг на русском.

Ежи Гофман. Вот видишь. Значит, что-то в этом есть. А потому я вернулся к истории, но теперь уже в жанре фэнтези. И смотри. В течение первых пяти недель проката «Предания» мы занимали первое место по сборам... Раз только на одну неделю сошли на второе. Это когда...

Ирина Рубанова. «Матрица» какая-нибудь вас вытеснила?

Ежи Гофман. Нет, «Матрица» была на экране до нас. Вытеснил нас новый Тарантино. Но только на неделю. А потом мы опять вернулись на первое место.

Ирина Рубанова. Ну и сколько вы собрали?

Ежи Гофман. За пять недель фильм посмотрели больше семисот тысяч зрителей. Причем с каждой неделей, а потом с каждым месяцем зрителей приходило все больше и больше. Ясное дело, уже никогда не удастся вернуться к ситуации, в которой на экране появился «Огнем и мечом». Люди ждали выхода картины: тогда в кинотеатры пришли, и они пришли в количестве около восьми миллионов человек. Это неповторимо. Потому что сегодня народ обнищал, безработица. Кроме того, в невероятном количестве появились мобильные телефоны, которые молодым людям — а это 75 процентов зрителей — нужны и для шика, и для дела. Мобильники вытягивают из них деньги, те самые, что раньше они отдавали на кино. Но все-таки в наших сегодняшних условиях у «Древнего предания» была блестящая посещаемость. Я задаюсь вопросом: а почему? Почему люди начинают искать выход из своего невеселого положения где-то в сектах, на Востоке, в Тибете, в Индии или, с другой стороны, как кто-то прекрасно сказал, «в зачарованных садах детства»? Потому что эта неимоверно жестокая, донельзя материализованная жизнь загоняет людей в ситуации, где они не могут себя найти, и тогда они пробуют искать что-то за пределами этой неприглядной видимости и обращаются к сказке, притче, мифу.

Ирина Рубанова. В «Древнем предании» история совсем другая, нежели в фильмах по Сенкевичу. Она зиждется на каких-то морально-сказочных опорах.

Ежи Гофман. Конечно. Это миф, извечный миф о борьбе добра со злом, и добро, хоть и с огромным трудом, но побеждает.

Ирина Рубанова. А раньше была национальная идея.

Ежи Гофман. Безусловно.

Ирина Рубанова. По Сенкевичу, национальная идея связана с борьбой за независимость народа, вечной готовностью к борьбе за восстановление государственности, уничтоженной участниками ее разделов в XVIII веке. Все точно так же и в твоих фильмах. А вот как ты объясняешь тот факт, что эти картины пользовались огромным зрительским успехом вне Польши? Об этом говорит не только номинация на «Оскар» за «Потоп», об этом свидетельствовал и наш советский прокат тоже.

Ежи Гофман. Я думаю, зрители охотно смотрели эти фильмы потому, что там есть красивая любовь, чистота чувств, к которой люди сознательно или

«Потоп»

чаще подсознательно, но всегда стремятся. Потому что каждый где-то в глубине души мечтает о том, чтобы быть красивее внутренне, хотя бы внутренне. Ну и главное, там проявляется то, что стало абсолютным дефицитом к концу прошлого века, а сейчас вовсе превратилось в понятие сугубо литературное. Я имею в виду достоинство, честь.

Ирина Рубанова. То есть ты полагаешь, что заманчивы именно эти, так сказать, романтические дрожжи, да?

Ежи Гофман. Думаю, да. Единственная страна, где эти фильмы не воспринимались, — Чехословакия. У них героем всегда был Швейк, а не Кмициц[2]. Посмотри, забавная вещь. Когда я снял «Прекрасную незнакомку» по Алексею Толстому с участием Гражины Шаполовской и Никиты Михалкова, у нас этот фильм почти не поняли. А у вас разглядели некое сходство с Тургеневым. И вот недавно, спустя десять лет, фильм прошел по телевидению, и теперь его восприняли совершенно иначе, с куда большей заинтересованностью. Уж и не скажу, в чем тут дело.

Ирина Рубанова. А я в последнее время часто думаю, что в твоих картинах ощущается присутствие очень сильного мужского начала. Это мужское кино. И не только потому, что оно про войну и воинов, а весь так называемый «социалистический кинематограф» — как бы это поэлегантнее сформулировать? — был в массе своей бесполым.

Ежи Гофман. Бес его знает, может, и так. Я об этом никогда не думал. А вот моя Валентина часто говорила: «Ты никогда не сможешь поставить Достоевского, потому что у тебя нет комплексов». Хорошо это или плохо, только это чистая правда. Она это прекрасно понимала. Сам Достоевский имел кучу комплексов. Чтобы его понять и выразить, надо тоже иметь комплексы. Но у меня их нет. Что тут поделаешь?

[2] Главный персонаж «Потопа», воинственный шляхтич, коронная роль Даниэля Ольбрыхского.

«Прокаженная»

Во глубине сибирских руд

Ирина Рубанова. А теперь вернемся к началу нашего разговора. Ты сказал, что прочитал Сенкевича в Сибири. А как ты там очутился?

Ежи Гофман. Очутился я там — по военным меркам — самым простым образом.

Я родился в Кракове. Но жили мы в небольшом городке Горлице, почти на самой словацкой границе. В 1938 году Гитлер оккупировал Чехословакию. Мои родители прекрасно знали, что такое фашизм и что он с собой несет. На этот счет у них уже тогда не было ни малейших иллюзий. И в первый же день войны мы бежали в Тарнополь. Ну, конечно, не так, что сели и поехали. Уже бомбили вокзал, все вокруг горело, поезда ходили как попало, останавливались, мы высаживались, двигались то пешком, то на перекладных. Наконец добрались до Тарнополя. И 17 сентября туда вошла РККА, согласно договору Риббентропа — Молотова. Или 18-го. В общем, Тарнополь был захвачен — одним из первых среди больших городов. Там не было гарнизона, там не было даже подсобных частей, там не было ничего, все были на другом фронте: армия сражалась с немцами. Кроме того, поляками был отдан приказ не вступать в бой с советскими войсками. Преследовалась задача как можно больше соединений через Румынию и Венгрию вывести на Запад. Это, к счастью, удалось. Осенью 1939 года Советы оккупировали наши восточные земли, а в 1940-м вывезли около двух миллионов поляков на восток Советского Союза. Было три большие вывозки — две зимние и одна летняя. Куда вывозили? В Среднюю Азию и в Сибирь.

Ирина Рубанова. То есть это была депортация?

Ежи Гофман. Это была обычная депортация. Нас вывезли в Новосибирскую область.

Ирина Рубанова. Расскажи о своей семье.

Ежи Гофман. Той, которую вывезли? Нас было пятеро. Дед и бабушка со стороны отца. Дед потом умер в Новосибирской области, бабушка — в Алтайском крае. Остались отец, мать и я. Те члены семьи, которые не успели убежать от немцев и остались в той части Польши, что была захвачена немцами, погибли в Холокосте. Так что парадокс нашей судьбы состоит в том, что эта депортация...

Ирина Рубанова. ...спасла вам жизнь. Я читала статью под названием «Депортация как спасение».

Ежи Гофман. Вот-вот. Но не всем повезло. Мне, отцу и маме она действительно спасла жизнь, но дедушка и бабушка умерли, тетка умерла в Казах-

стане, еще несколько родственников умерли в других частях Советского Союза. Правда, это была другая смерть: не от газа, а от голода. Но мы остались живы. В Польше же, в Холокосте, или, как еще говорят, в Катастрофе, погибли все мои родственники. Среди жертв Холокоста в Польше — двадцать семь кинематографистов.

Ирина Рубанова. Обожди, обожди. Расскажи еще об отце. Как он оказался в армии, и в какой?

Ежи Гофман. Отец пошел в 1-ю дивизию, в армию Берлинга[3].

Ирина Рубанова. Кем он был по профессии?

Ежи Гофман. Отец, как и мать, был врач. К тому же отец имел еще военную профессию. Он был офицер-пулеметчик. В первую мировую войну, едва окончив лицей, он два года воевал на итальянском фронте в составе австро-венгерской армии. В первую мировую был трижды ранен, во вторую мировую — дважды контужен. В начале нашего разговора я упоминал, что отец присылал мне с фронта книги. Это началось после того, как Красная Армия и дивизия Костюшко, которая входила в ее состав, вступили на польскую территорию. Между прочим, «Древнее предание» Зыгмунта Красиньского я тоже впервые прочел в Сибири. Это был такой первый (или ранний) самиздат: рукопись, переписанная химическим карандашом.

Ирина Рубанова. Но это же толстенная книжища!

Ежи Гофман. Да, но дело в том, что там, где мы жили, польских книг было мало. Люди при отъезде брали с собой только жизненно необходимое. Тут не до книг было. Те же немногие, что все-таки привезли, истрепанные, замызганные, передавались из рук в руки, а когда они уже распались по листочкам, их переписывали от руки. Когда я читал «Древнее предание», я видел перед собой густую тайгу, неподалеку жили сосланные староверы, и, хотя в книге говорилось не о староверах, а о язычниках, живших в лесах, я воспринимал книгу и окружающую жизнь в неразрывном единстве.

Ирина Рубанова. Где вы были в Сибири?

Ежи Гофман. Сначала это была Новосибирская область, Зарянский район, недалеко от реки Чумыш, притока Оби. Нас поселили в бывшем лагере, где сохранились бараки, вышки, а энкавэдэшное начальство встретило нас словами: «Никогда никуда не уедешь, не уйдешь, а как привыкнешь, сдохнешь». Однако вышло иначе: когда началась война, их всех закатали в штрафные батальоны, а у штрафбатников известно какая была судьба.

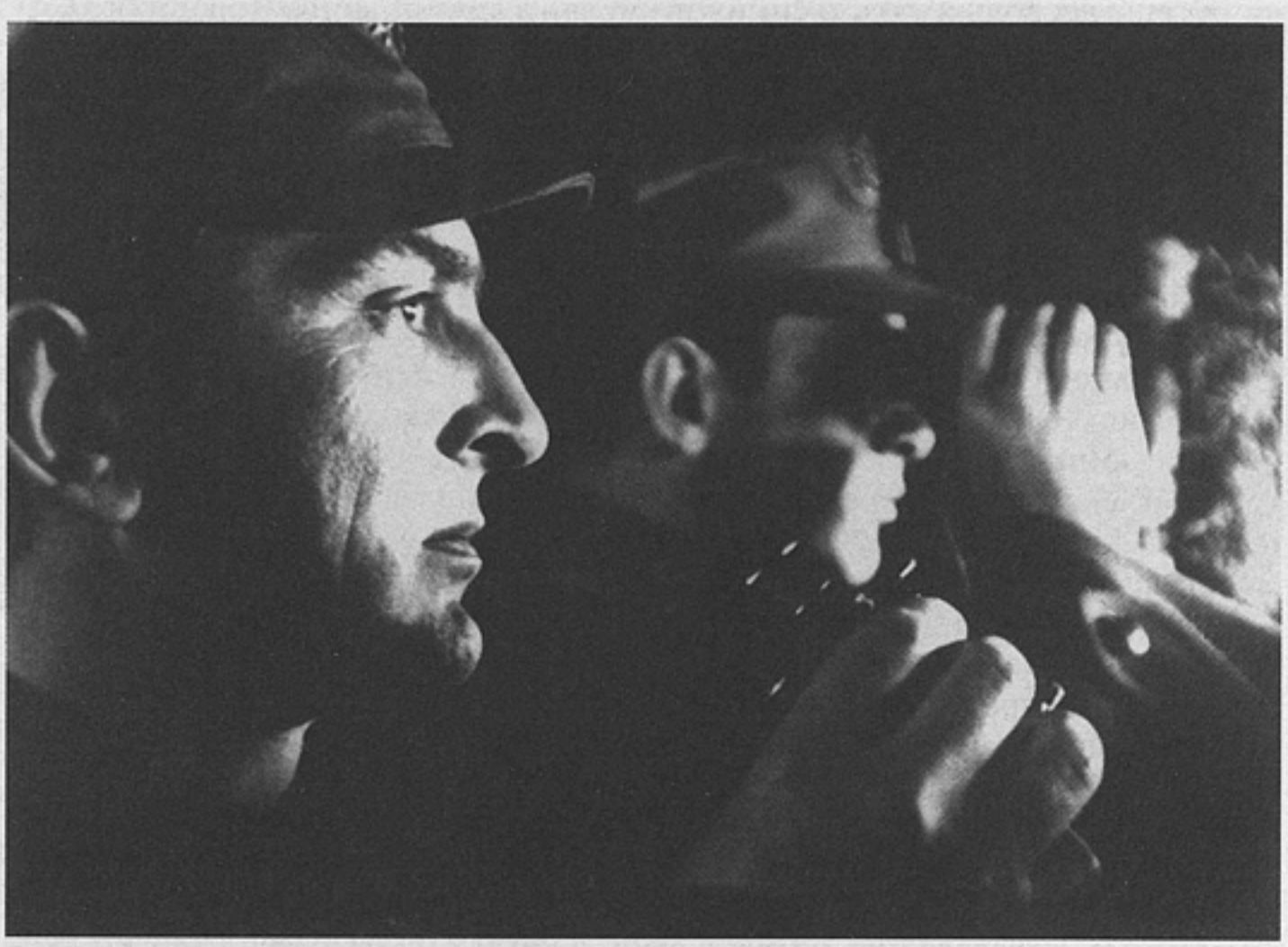
Ирина Рубанова. Вы жили в бараках?

Ежи Гофман. Конечно. В первый год погибло много людей — на лесоповале, на строительстве дорог.

Ирина Рубанова. Образ жизни был приближен к лагерному?

Ежи Гофман. Абсолютно. Он и был лагерный — с той только разницей, что нас называли «спецпереселенцами» и разрешали отдаляться от места жительства, но не более чем на семь километров. Этим мы отличались от зэков. А потом, после подписания договора Сикорского со Сталиным в октябре 1941 года, мы получили амнистию. Нам разрешили селиться, как вольняшкам, а мужчинам предложили вступить в армию, которая формировалась на территории СССР. Сначала все бросились есть. После лагерной пайки каждая картофелина, каждый огурец казались лакомством. В результате за два месяца около шестидесяти тысяч человек умерли от кровавого поноса. Отец рвался воевать. Но в наших краях появился его бывший пациент, крупный деятель довоенной соцпартии профессор Малиняк, которому папа перед войной спас жизнь. После подписания договора профессора Малиняка назначили представителем польского правительства в изгнании по Новосибирской области и Алтайскому краю, со штаб-квартирой в Барнауле. Он попросил нас поехать в Алтайский край на так называемую Пантошинскую ветку, где жили довольно много поляков и не было ни одного польского врача. Так мы оказались в Алтайском крае. Переезжали с места на место, там это называлось участками. Последним участком была Сидоровка. В 43-м отец все-таки ушел на фронт, а я остался с мате-

[3] 1-я дивизия им. Костюшко Войска Польского формировалась на территории СССР.



«До последней капли крови»

рью. Мать продолжала работать врачом, она объезжала весь район, я оставался один.

Ирина Рубанова. Когда и в какую школу ты пошел?

Ежи Гофман. Я ходил в русскую школу. Но у моей мамы было две профессии: прежде чем она пошла в медицину, она окончила учительскую семинарию и была дипломированная учительница. Польскому языку, польской литературе, польской истории учила меня мать. А в русской школе нас учили прекрасные педагоги, эвакуированные из Ленинграда.

Ирина Рубанова. И ссыльные?

Ежи Гофман. Нет, нет, нет. Именно эвакуированные из Ленинграда. Я учился в прекрасной школе, поэтому по возвращении в Польшу меня сразу приняли во второй класс гимназии, то есть я перепрыгнул год. Единственное, что мне надо было наверстать, — это латынь. Ну, сама понимаешь, так как я рос один, в одиннадцать лет я уже попробовал самогон-первач, потом были сигареты, карты, потом в одной из «малин» меня сделала мужчиной старшая сестра моего друга, был нож, были свинцовые заточки. В тринадцать лет я вернулся в Польшу абсолютно взрослым человеком.

Ирина Рубанова. А из СССР вы в какой город вернулись?

Ежи Гофман. Дело было так. Когда мы ехали в Варшаву, нам сказали, что какая-то часть 1-й дивизии стоит в Седльце. Там ли отец, или нет, мы точно не знали. Но людей, которые сходили в Седльце, мы просили передать, что семья Зыгмунта Гофмана вернулась в Польшу. В то время люди к таким вещам относились очень серьезно. Оставляли адреса, всюду их расклеивали. И все эти бумажки читали: все искали друг друга. Мы доехали до Праги[4]. Три дня кочевали по Праге, искали, где приткнуться. На третий день я вдруг увидел: идет мой отец. Я увидел отца! Он был ростом больше двух метров, я прыгнул и оказался в его объятиях. Знаешь, как будто меня какой-то катапультой к нему подбросило. И потом мы поехали к нему в Седльце. Там я начал учиться. Потом отца послали в Быдгощ. И так поздней осенью 45-го года мы попали в Быдгощ. Там я кончал гимназию.

Ирина Рубанова. Скажи, помимо встречи с отцом, какое самое острое впечатление от встречи с родиной?

Ежи Гофман. Представь себе, не развалины Варшавы, которые, конечно, потрясли меня, но развалины я видел и по дороге, хотя и не такие ужасные.

---

[4] Район Варшавы на левом берегу Вислы.

Но что произвело на меня совершенно неизгладимое впечатление, это сотни, сотни, сотни лотков с белым хлебом, с мясом, с копченостями.
Ирина Рубанова. В Варшаве? Откуда же?
Ежи Гофман. В Варшаве. И это изобилие продолжалось до конца трехлетнего плана, а потом с провозглашением шестилетнего плана все начало исчезать.
Ирина Рубанова. В Польше тогда происходили радикальные перемены, которые теперь ваша публицистика называет советизацией. А ты принимал участие в советизации Польши?
Ежи Гофман. Еще в гимназии я записался в скауты. Но через какое-то время меня вызвал командир дружины и сказал, что как еврей я не могу состоять в польском скаутинге. Я взбесился и записался в коммунистическую организацию Союз борьбы молодых. Меня распирала активность. В этом СБМ я был каким-то там деятелем, меня после гимназии хотели послать на политическую учебу, а родители, конечно, мечтали, чтобы я стал врачом. Потом меня направили на флот. Я был замполитом центра морского обучения. В восемнадцать лет.
Ирина Рубанова. Как это понимать: замполит центра морского обучения?
Ежи Гофман. Замполит центра, где готовили кандидатов в морские училища. Замполит — знаешь, что такое?
Ирина Рубанова. А то! Ты получил такое назначение, потому что состоял в этой своей организации?
Ежи Гофман. Да.
Ирина Рубанова. А это была такая же сильно идеологизированная организация, как и комсомол?
Ежи Гофман. Нет, не до такой степени. В это время напечатали пять или шесть моих стихотворений. И слава Богу, что я...
Ирина Рубанова. ...вовремя остановился?
Ежи Гофман. Именно.

В Москву за марксизмом-ленинизмом

Ирина Рубанова. Когда ты увидел первое кино?
Ежи Гофман. О, еще до войны. Фильмы с Ширли Темпл и другими звездами.
Ирина Рубанова. Смотрел в основном непольские фильмы?
Ежи Гофман. Нет, и польские, и американские. Мы ходили не меньше, чем раз в неделю в кино, родители меня брали. А потом в Союзе, не там, где мы были в ссылке, а в Алтайском крае, каждую неделю приезжала передвижка. Я не меньше десяти раз видел «Чапаева»...
Ирина Рубанова. Почему-то тогда обязательно «Чапаева» возили. Я тоже его первый раз видела в эвакуации, в школе, на простыне по частям показывали... Но за две зимы только один раз «кинщик» приезжал.
Ежи Гофман. Нет, нам регулярно показывали.
Ирина Рубанова. И тебя лихорадила детская киномания?
Ежи Гофман. Нет, нет. Кино я, конечно, любил. Когда вернулись в Польшу, все время удирал с уроков и бегал смотреть фильмы. Сидели с ребятами где-то за экраном на полу. Тогда показывали американские фильмы, французские, английские, шведские. Шведские почему-то были такие страшные-страшные. Я еще помню один чешский фильм, он назывался «Кракатит», венгерский «Где-то в Европе».
Ирина Рубанова. Это все были хорошие фильмы, разве нет?
Ежи Гофман. Хорошие. Наверное, потому и запомнились. Потом фильмы с Пьером Бланшаром. Уже никто не помнит этого актера. Ну и разные другие, очень много.
Ирина Рубанова. Не то чтобы в то время было сплошное засилье советских фильмов?
Ежи Гофман. Советских было много. Но не только их.
Ирина Рубанова. А скажи, пожалуйста, не было так, что когда вас присоединили к блоку, на экраны вышла только та продукция, которая производилась в это время, то есть не классика, не лучшее, а вал очень идеологизированных, пропагандистских фильмов?

Ежи Гофман. Разумеется, у нас тогда шли новые советские фильмы. Но помимо них было и то, что и у вас стали показывать, — трофейное кино, и все-таки немало иностранных фильмов 40-х годов. Ты пойми, у нас 1945—1946 годы — это сравнительно вольное время. Цензура уже была, да. Шли процессы, преследовали АК[5]. Все так. Но на полную катушку идеологизация началась после слияния Социалистической и Рабочей партий в 1948 году, и длилась эта музыка фактически до 1956 года.

Ирина Рубанова. А соцреализм был введен в обращение в 1949 году?

Ежи Гофман. Так точно.

Ирина Рубанова. Когда и почему ты надумал пойти учиться кинематографу?

Ежи Гофман. Где-то за год до выпускных экзаменов я кое-что поделывал в театре, но чувствовал, что там мне как-то тесно, что ли. В те годы в Лодзинскую киношколу можно было поступить, только окончив какой-нибудь институт, киношкола — второе образование. Ну а я ни в какой институт не собирался и знал, что в Лодзь мне не пробиться. Надо было уметь рисовать — я не умел, фотографировать — не умел. Кроме того, молодежная организация, в которой, как я говорил, я был активистом, хотела направить меня куда-нибудь, где из меня вырастят политического деятеля. И тогда я узнал, что в Москве есть Университет марксизма-ленинизма, но он был вечерний, только для работающих людей. Я написал такое заявление: «Прошу направить меня на учебу в Советский Союз в Университет марксизма-ленинизма, а если это по какой-то причине окажется невозможным, то тогда во ВГИК». Представляешь, обком это проглотил, не разобравшись, что это был...

Ирина Рубанова. ...маневр.

Ежи Гофман. О, маневр! Точно. Это был год 50-й. Между делом я сдал на аттестат зрелости, меня направили в морфлот. И вдруг получаю известие, что у меня конкурсный экзамен в Министерстве культуры в Варшаве через два дня.

Я приехал на экзамены в последний момент, еще в такой полуматросской форме. Идет экзамен по литературе — все в порядке, по истории — все в порядке, по русскому языку — все в порядке. А что касается кино, тут я все-таки был не очень-то силен. Вот Эдек Скужевский приехал, у него фотографии, рисунки — он кончал художественную школу. У меня же — ноль. Чувствую: привет, заваливаюсь. Сидит председатель комиссии, такой весь из себя солидный, в очках с толстыми стеклами, смотрит на меня сквозь эти очки кисло-кисло, и я четко понимаю: пропал. Он берет мои бумаги, бормочет: «Гофман... Гофман... А Зыгмунт Гофман из 1-й дивизии — не ваш родственник?», а я уже стал заводиться. «Да, — говорю, — это мой отец, а в чем дело?» «Спасибо. Вы свободны». Это был Станислав Воль[6], фронтовой друг моего отца. Так я по блату попал во ВГИК.

Ирина Рубанова. Кто был твоим мастером?

Ежи Гофман. Сначала Чиаурели, потом Пырьев.

Ирина Рубанова. Что ты о них помнишь?

Ежи Гофман. Мы обожали Чиаурели.

Ирина Рубанова. За что?

Ежи Гофман. Ну как за что? За широту его знаний, за культуру. Он был прекрасным скульптором, окончил Академию художеств во Франции. Он работал с нами часами. Мы что-то там мастерим по Станиславскому, а он: «Все, что вы тут сделали, забыть. Дерзать надо. Строить композицию надо». А Пырьев (*громко чмокает, затягиваясь сигаретой*), со своей этой папироской, на нас рыбьим глазом смотрел.

Ирина Рубанова. Чиаурели «отменили» в связи с разоблачением Сталина? Почему мастер не довел вас до выпуска?

Ежи Гофман. Чиаурели сняли после смерти Сталина. Очень быстро с ним во ВГИКе расстались. Не только во ВГИКе. Оказалось, что для него нет места даже в Доме кино. Тогда у вас такие вещи быстро делались.

---

[5] Партизанская Армия Крайова, руководимая лондонским эмигрантским правительством.

[6] Режиссер и оператор, один из основателей послевоенной польской кинематографии.

«Знахарь»

Ирина Рубанова. По-моему, и сейчас так же.

Ежи Гофман. Пырьев в то время намеревался снимать свою версию «Ивана Грозного» в стихах. Читал нам даже что-то из сценария. Монтаж у нас преподавали сотрудники Эйзенштейна. Западноевропейскую живопись вел Цырлин, которого выгнали за космополитизм из Академии художеств. Вокруг были неимоверно интересные люди. У Кулешова был курс младше нас, у Герасимова — курс старше.

Ирина Рубанова. Кто из известных людей на твоем курсе учился?

Ежи Гофман. Витас Жалакявичюс, например, Марта Мессарош. Рано умерший очень талантливый парень Евгений Карелов. Была такая странная девушка Ира Бабич.

Ирина Рубанова. Тоже умерла. Искра ее звали.

Ежи Гофман. Да, правильно, Искра. А еще семеро румын, семеро венгров, два поляка, один чех, один монгол.

Ирина Рубанова. А русских, кроме Карелова, не было?

Ежи Гофман. Ну как? Чулюкин, из Белоруссии — Назаров.

Ирина Рубанова. Господи, какой большущий курс!

Ежи Гофман. Тридцать пять человек. Огромный курс, огромнейший. Мы часто ночевали в институте, потому что работу над отрывками все должны были сделать, а не успевали. Жили мы в общежитии Института пищевой промышленности на Соколе. Это другой конец Москвы. Только потом нас перевели в Алексеевский студгородок, в бараки, которые располагались более или менее близко. Девушки жили в новом Зачатьевском монастыре. Все время иностранцев задерживала милиция: нам полагалось снимать натуру для зачетов, а что ни выберешь в Москве — нельзя снимать. Обвиняли в шпионаже — ВГИК вытаскивал. В общем, не скучали.

Ирина Рубанова. Словом, ты хорошо вспоминаешь это время или не очень?

Ежи Гофман. Нет, я вспоминаю его прекрасно.

Ирина Рубанова. Судя по картине Марты Мессарош, у нее воспоминания не такие радужные. Ты видел ее «Дневники»? Там во втором дневнике как раз речь о ВГИКе.

Ежи Гофман. Не видел. Она плохо вспоминает ВГИК?

Ирина Рубанова. Да. Она страшно политизирует каждую отдельную судьбу, в том числе свою собственную. Хотя, возможно, это не столько личные воспоминания, сколько концепция истории. Так ведь тоже может быть.

Ежи Гофман. Я не исключаю. К тому же она, мягко говоря, не была звездой курса, и в женском смысле тоже. Во ВГИКе она вышла замуж за румына,

венгро-румына из Трансильвании. Его звали Йожеф Карда, ему было лет девяносто, ну, скажу тебе, страшилище был, нос, руки, ноги — ужас. Я как-то ей напомнил, она замахала руками, закричала: «Никогда не вспоминай о нем!» Теперь она считает своим первым мужем Янчо.

Ирина Рубанова. Марта Мессарош начинала как режиссер научно-популярного кино, ты — как документалист. Между тем оба вы обучались художественной режиссуре.

Ежи Гофман. У нас в Польше долгое время действовало такое правило. В игровое кино вели две дороги: или надо было много лет проработать ассистентом, или пройти через документальное или научно-популярное кино. Мы с Эдвардом Скужевским решили работать самостоятельно, узнавать страну, учиться монтажу, короткой форме. Ведь тогда документальный фильм мог идти максимум пятнадцать минут! Телевидения не было, и документальные картины показывали в кинотеатрах перед большими картинами. Из документального кино вышли Мунк, Слесицкий, Ян Ломницкий, из «научпопа» — Хас. А другие шли через ассистентуру: Вайда, Куц, Моргенштерн, Поланский. Мы начали работать в 1954 году, с 55-го нас уже зачислили в штат, мы постоянно снимали, а игровой дебют у нас случился только в 1963 году Все это время мы делали «черную серию».

Ирина Рубанова. Сейчас как раз про «черную серию» и поговорим. Но сначала у меня к тебе вопрос: а ты в партию когда вступил?

Ежи Гофман. В партию? В 50-м году, до отъезда во ВГИК.

Ирина Рубанова. Тебя пригласили? Сильно пригласили или ты сам подался?

Ежи Гофман. Меня пригласили. Я был кандидатом, когда поехал в Москву. В Москве меня, наверное, раз десять пробовали выгнать из института. Не русские, нет, а наше землячество. За то, что я носил берет, курил трубку, ходил в темных очках, за интеллигентские манеры. Ну за все подряд. Они принимали решение меня выгнать, направляли бумаги в Варшаву, а оттуда — никакого ответа. Они ни фига не могли понять. Потом я узнал, что в ЦК ответственным за студентов был мой первый секретарь по Союзу борьбы из Быдгощи. Когда приходили на меня телеги, он аккуратно выбрасывал их в корзину или как-то еще уничтожал, точно не знаю. А потом мы с Эдвардом написали первую музыкальную передачу...

Ирина Рубанова. А Эдвард был тоже членом партии?

Ежи Гофман. Нет. Послушай. Мы написали передачу, которая прошла по радио, нам заказали вторую, потом третью, четвертую. Платили по тем временам бешеные деньги.

Ирина Рубанова. Вы продолжали учиться в Москве?

Ежи Гофман. Да, мы это делали для советского радио.

Ирина Рубанова. А я и не знала об этой части твоего творческого пути.

Ежи Гофман. Мы тогда музыку Цайнера на ваше радио протащили.

Ирина Рубанова. А кто такой Цайнер? Представления не имею.

Ежи Гофман. Цайнер — это польский джаз. Мы страшные бабки тогда заколачивали. Смотри сама: мы сделали пять передач. За каждую нам платили две с половиной тысячи рублей, за повтор полторы тысячи, а повторов было по четыре, пять, шесть. Когда наши передачи пошли по советскому радио, ко мне перестали приставать, все телеги прекратились, тут же, в Москве, меня из кандидатов перевели в члены партии. И все отвалились к чертовой матери.

Ирина Рубанова. Тебе помог в жизни партбилет? Например, в 1968 году, когда тебя из страны выдавливали?

Ежи Гофман. Нет, нет. Тогда уж точно нет.

Ирина Рубанова. Я всегда наблюдала за тобой. И надо сказать, удивлялась и восхищалась. А ведь в польской кинематографической среде всегда не любили «партийняков».

Ежи Гофман. Да.

Ирина Рубанова. И в самом деле, среди них были весьма одиозные фигуры, вроде, например, Порембы. Но на тебя эта нелюбовь никогда не распространялась.

«Огнем и мечом»

Ежи Гофман. Нет. Я не чувствовал.
Ирина Рубанова. С другой стороны, ты, как я воспринимала, не принадлежал ни к той, то есть партийной группировке, ни к...
Ежи Гофман. Ни к какой.
Ирина Рубанова. ...условно скажем, к борцам. С борцами у тебя всегда были нормальные отношения. Они к тебе относились в любом случае стабильно лояльно. Некоторые с уважением, некоторые с любовью. Но никто никогда тебя чужим не считал. Почему, как ты думаешь?
Ежи Гофман. Во-первых, я никогда не пользовался своей партийностью. Во-вторых, я всегда резко выступал против этой группы Поремба—Филипский.
Ирина Рубанова. А сейчас ты Филипского снял в «Древнем предании». Кстати, он здорово здесь играет.
Ежи Гофман. Да, потому что он столько пережил, столько и так получил по жопе — от своих же, в том числе. Ну и знаешь, я делал свое дело и делал. А возня и борьба меня, скажу честно, никогда не увлекали.

Открылось окно, и мы увидели...

Ирина Рубанова. А теперь давай про «черную серию». Это одна из самых интересных страниц польской кинематографии, здесь у нас совершенно неизвестная. Ведь ты знаешь, я написала книжку о польском документальном кино, где, естественно, «черная серия» была едва ли не в центре. Угораздило меня закончить ее в 1968 году. Я тогда подписала письмо против арестов и процессов над инакомыслящими. Со мной-то ничего всерьез плохого не сделали...
Ежи Гофман. ...но с книгой — да.
Ирина Рубанова. ...с книгой да. Ее не утвердили к печати, так еще и рукопись, которую я сдала, как положено, в двух экземплярах, пропала. И у меня остались только черновики. Я тогда все фильмы «черной серии» смотрела в Варшаве. Помню, что на меня все это производило очень сильное впечатление, и, даже написав книгу, я так до конца и не поняла: как это было возможно? Ведь ее критический запал воспринимался острым не на нашем фоне, он вообще был таковым. Мало того что эти фильмы были такие смелые, они еще были абсолютно недемагогичные. Во всем этом черном образе не было демагогии: «Варшава» Боссака, ваша вся серия, фильмы Карабаша и другие.
Ежи Гофман. Да, согласен. Понимаешь, дело было так. Приехали мы с Эдвардом из Советского Союза, сняли свою первую картину «Внимание, хули-

ганы!», и на первом же партсобрании я схлестнулся с Фордом. Все ошалели: какой-то студентишка посмел самому Форду перечить! Да и сам Форд не врубился, как это могло произойти да еще при всем честном народе? В сущности, на их критическую демагогию я ответил тоже демагогией. Во всяком случае, я. Эдвард стоял в стороне. А я заливался: с точки зрения марксизма, надо говорить правду и бороться со злом, общество жаждет правды и т.д. и т.п. А схватка была вокруг документального кино, в том числе и нашего фильма «Внимание, хулиганы!». А потом совершенно неожиданно для нас и вообще для всех мы получаем тогда только что учрежденную премию польской кинокритики за лучший польский фильм года. Ну, это, знаешь, было землетрясение! Еще неожиданность: приезжаем в Москву и совершенно спокойно защищаем эту картину в качестве диплома. Годом позже приехал сюда защищаться Ежи Зярник, тоже документалист, так его фильм «Местечко» зарубили: оттепель у вас уже закончилась, ему пришлось делать второй диплом, новую картину.

Потом мы сняли «Дети обвиняют» про детей алкоголиков и почувствовали, что еще один фильм — и мы станем повторяться. И быстро ушли от этого. В то же время вышли фильм Боссака «Варшава 56», фильмы Карабаша, Яна Ломницкого и других. Но я считаю, что наш лучший документальный фильм — «Сувенир из Кальварии» о хорошо срепетированном религиозном фанатизме. Картина пролежала пять лет на полке, потому что и ЦК, и костел были дружно против. Много лет мы за нее боролись, показывали друзьям, иностранцам, ее просили на фестивали. Наконец ее разрешили вывезти на фестиваль, и в Оберхаузене она получила Гран-при. И был еще один фильм многострадальный «Два лица бога» — про секту.

Ирина Рубанова. Скажи, у вас была четко сформулированная платформа, вы хотя бы для себя сочинили какой-нибудь манифест или просто срывали запрет с нежелательных фрагментов жизни?

Ежи Гофман. Нет, манифеста не было. Открылось окно, и мы увидели, что жизнь выглядит совсем не так, как в соцреалистическом кино, что в игровом, что в документальном. Вот и стали снимать — что видим. А поскольку нас поддержали общество, критики, фестивали, мы почувствовали, что делаем что-то нужное. А это возбуждает.

Ирина Рубанова. Как и почему «черная серия» угасла?

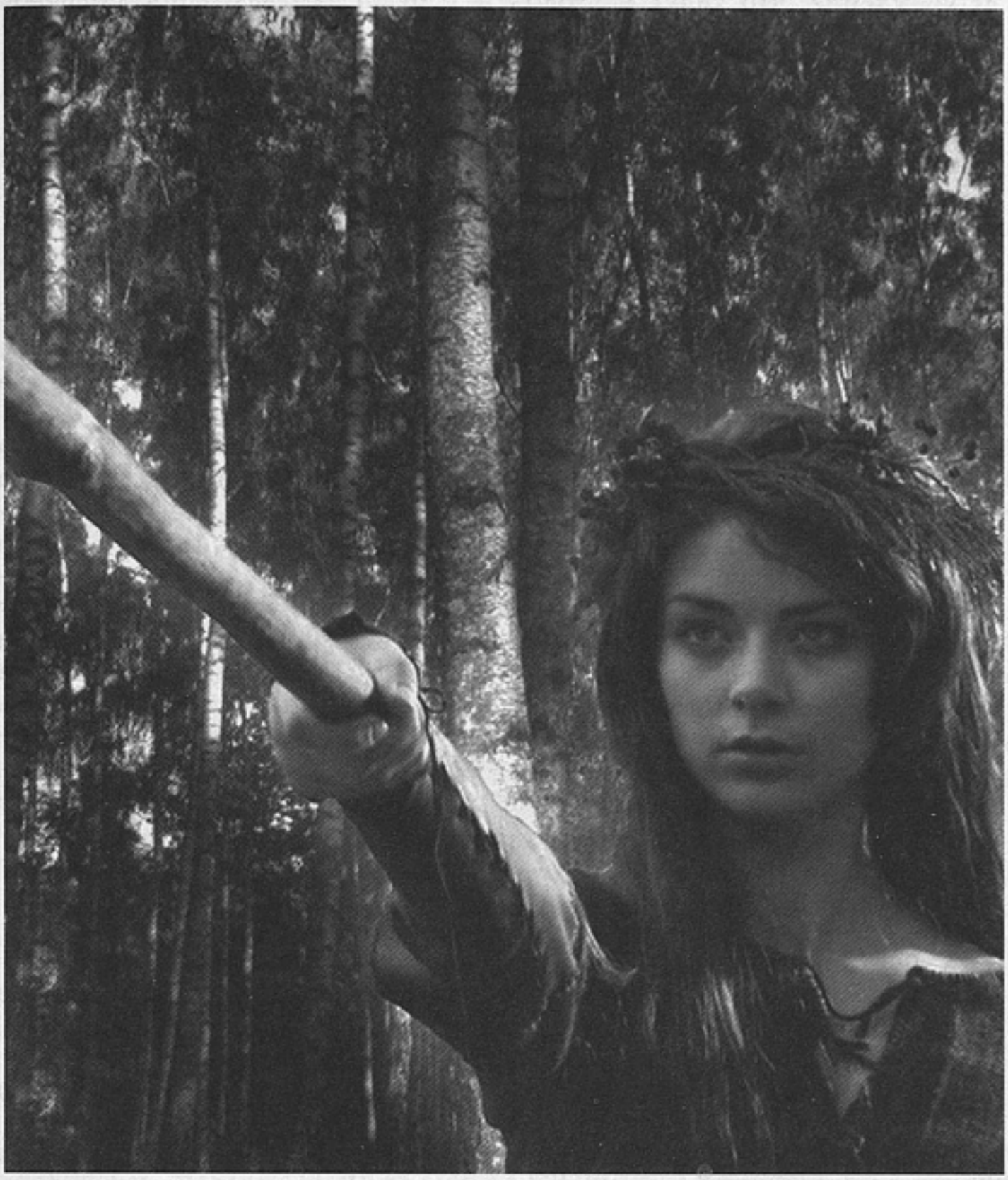
Ежи Гофман. Угасла «черная серия» потому, что все начали повторяться. А потом учти, что это были 55—56-й годы, события, надежды... А потом пришел Гомулка, и вскоре щупальцы цензуры стали сжиматься.

Ирина Рубанова. И вы вдвоем со Скужевским дебютировали в игровом кино «Гангстерами и филантропами». Это потому что игровое кино было вашей целью или так сложилась конъюнктура?

Ежи Гофман. Конечно, это с самого начала была наша цель. Мы специализировались во ВГИКе в режиссуре игрового кино. До этого несколько раз пытались снять игровой фильм, для нас писали сценарии, но не получалось каждый раз по разным причинам. В конце концов мы сами написали сценарий. Одну новеллу заставили выбросить за излишнюю остроту, потому что было сказано: нет никаких шансов выпустить такое на экран. Будто у нас там был зашифрован приговор социализму. Поэтому вторая новелла получилась затянутой, должно было быть три новеллы, мы смогли снять две.

Ирина Рубанова. Две из трех ваших совместных со Скужевским картин состоят из новелл: «Гангстеры и филантропы» и «Три шага по земле». Как ты думаешь, почему утрачен вкус к короткой форме? Не только в польском кино, но и в мировом. Посмотри на нынешнее документальное кино — бесконечный метраж, какая-то повествовательная ползучесть. Если объект действительности чем-то интересен, энергичен, экстравагантен — тогда это можно смотреть. Впечатление, что современный документалист в огромном большинстве случаев самоустраняется. Камера работает как бы даже без оператора, не то что режиссера. В чем дело?

Ежи Гофман. Телевидение породило говорящие головы. И то, что мы вынуждены были показать в течение десяти, максимум пятнадцати минут, потом пошло по часу и больше.



«Древнее предание»

Ирина Рубанова. Ты считаешь, что телевидение убило документальное кино как кино?

Ежи Гофман. Абсолютно. Вне всяких сомнений!

Ирина Рубанова. Малая форма умерла не только в документалистике. Сейчас, когда делают новеллу, например, в качестве дебютного фильма, так почему-то по структуре своей, внутри эпизода, в актерском исполнении она выглядит, как полный метр. Это значит, что в них заложена какая-то энергетическая несоразмерность.

Ежи Гофман. Ну да, в короткой форме по-другому не только двигаешься, но и мыслишь.

Ирина Рубанова. Давай немного про сегодня. На меня сильное впечатление произвело закрытие прошлогоднего фестиваля в Гдыне. Тебя не было, а это надо было видеть. Зал совершенно не принял решение жюри, выразил свое несогласие. Я попробую тебе высказать свои соображения в связи с этим, а ты меня поправишь, возразишь, согласишься или не знаю что. Первое. Идет смена поколений, что нормально, но происходит она почему-то каким-то таким военным образом.

Ежи Гофман. Это ты хорошо ухватила.

Ирина Рубанова. Из того, что я слышу или читаю, складывается впечатление, что польская кинематография — это поле битвы. Его уже почти полностью захватили юные дарования, но почему-то о польском кино в мире глухо. Почему? А потому, что еще действуют мастодонты или, как их — то есть вас — называют, «бароны». Говоря без экивоков: быту-

ет убеждение, что уйдут мастодонты и будет замечательное польское кино.

Ежи Гофман. Ни х... не будет

Ирина Рубанова. Тоже прогноз. Вот и я недоумеваю: что ему сейчас-то мешает быть замечательным?

Ежи Гофман. Подразумевается, что кто-то мешает. На самом деле никто ни у кого не забирает бюджетные средства. Я ни у кого не отнимаю деньги. Я снимаю за свои деньги, то есть за те, которые мне дает в кредит банк.

Ирина Рубанова. Я знаю, что и Вайда не забирает. Он снимает на деньги, которые кому ни попадя не дадут.

Ежи Гофман. У нас действует строгое правило: все фильмы получают одинаковую сумму — очень небольшую — из бюджета. Уже несколько лет у нас спорят вокруг Закона о кинематографии. Его все нет. А надо было просто переписать его у французов. И всё. Они прекрасно защищают свою культуру, в том числе и кинематограф. Если бы просто переписали французскую концепцию, все было бы нормально. Но не переписали. И опять в проекте закона нет ни слова о том, откуда взять деньги на кинематографию. А все дело же в деньгах, в деньгах и еще раз в деньгах. Во Франции это гениально просто разрешено: любое частное телевидение должно иметь в своих программах столько-то процентов отечественного культурного продукта и от рекламы отдавать такой-то процент — точно сказано, какой именно, — на культуру, в том числе опять же на кино. Каждый прокатчик платит разный налог: с французского фильма один, с европейского — чуть выше и очень большой — с американского. Значит, он заинтересован показывать больше французских фильмов. Каждая копия американского фильма должна быть сделана во Франции. А к нам американские компании привозят свои старые копии, которые для владельцев уже ничего не стоят, и даже мизерная прибыль является все же прибылью. У нас все друг с другом спорят, все друг друга обвиняют, а воз и ныне там.

Ирина Рубанова. Наверное, владельцы кинотеатров сопротивляются?

Ежи Гофман. Владельцы кинотеатров сопротивляются, частное телевидение сопротивляется, но для того и существует парламент, чтобы отдельные интересы подчинить общим. Не хотите — пожалуйста, отдавайте лицензии, другие получат их на уже новых условиях. Это же все возможно.

Ирина Рубанова. Это по части организации денег, а по части творческого ресурса?

Ежи Гофман. Я считаю — талантливые люди есть, есть люди, которые даже знают, что такое кинематографическое ремесло. Чем дальше наша критика — а она пока именно так и делает — будет премировать фильмы, которые занимаются только маргинальной частью общества, социальной патологией, которую зритель не очень хочет смотреть, тем больше будет шансов для американских фильмов. А польский зритель хочет смотреть свое кино и своих актеров. Все жанры и все типы кино имеют право быть на экране. И комедия, и мелодрама, и публицистика, все, что хочешь. Лишь бы это было хорошо сделано. Я говорю: для меня нет фильмов коммерческих и некоммерческих. Есть хорошие и плохие. Если толпы валили на «Челюсти», разве это означает, что «Челюсти» — всего лишь коммерческое кино? И давайте, делайте кино, старайтесь, а государство пусть обеспечит хотя бы какой-то шанс, чтобы кино развивалось.

Ирина Рубанова. Так что ты себя в роли barona filmowego не чувствуешь?

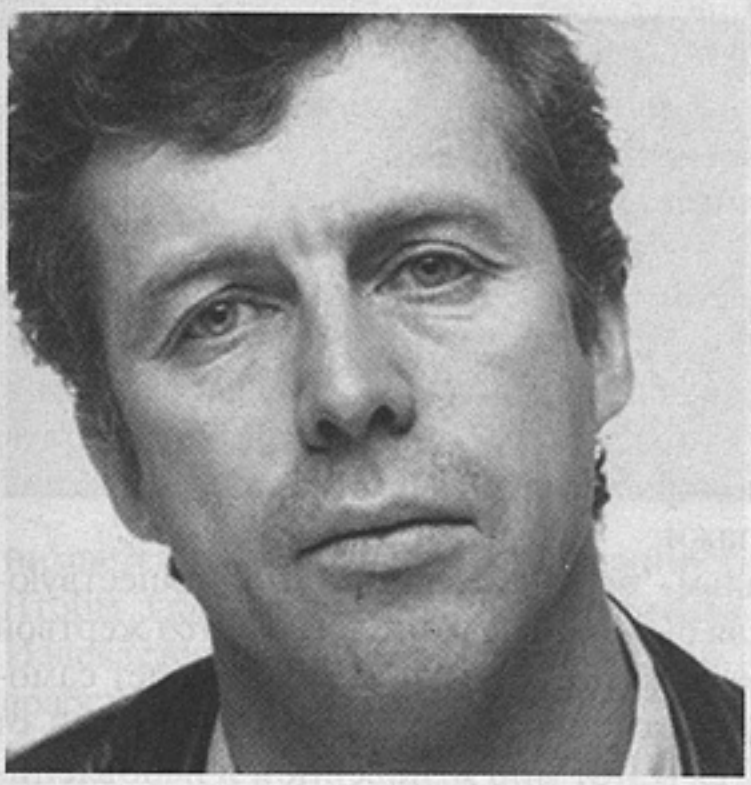
Ежи Гофман. Нет. И пусть все идут, знаешь куда.

Ирина Рубанова. Знаю. Это хороший конец. Спасибо.

Киев—Москва

ИННА КУШНАРЕВА

Кинематограф восприятия Брюно Дюмона



Брюно Дюмон

К сорока шести годам Брюно Дюмон снял три полнометражных фильма. Формально — в трех разных жанрах. Социальную драму («Жизнь Иисуса»), полицейский детектив («Человечность») и роуд-муви («Двадцать девять пальм»). Но во всех трех случаях жанр — лишь видимость. Дюмону нужны сложившиеся кинематографические коды, чтобы остранять и подрывать их. Кинематограф Брюно Дюмона — это отдельный и цельный жанр.

Довольно сложно определить его происхождение, не впав при этом в почти что апофатику. Нередко, например, сравнивают Дюмона с Пазолини. «Ибо что характеризует кинематограф Пазолини, так это поэтическое сознание [...] скорее мистическое или «священное», что позволяет Пазолини вывести образ-восприятие, или невроз своих состояний, на такой уровень низости или животной жестокости, при самом низком содержании полностью отраженной в чисто поэтическом сознании, одушевленном мистическим или сакрализующим элементом». «Пермутация тривиального и благородного, взаимосвязь отвратительного и прекрасного», по Жилю Делёзу, — основа поэтического кинематографа Пазолини. Но у Дюмона отвратительное не так отвратительно, а прекрасное — не так прекрасно. У него снят сам разрыв, из которого возникает поэтическое и патетическое.

Очень часто Дюмона называют натуралистом, что тоже не совсем верно. Натурализм сосредоточен на первичных инстинктах (голод, сексуальность, влечение к смерти), внутри определенной социальной и исторической среды он ищет изначальные, первородные миры. Однако мир, создаваемый Дюмоном, целостен и не сводится к влечениям. В его фильмах нет фетишизма. Экранный универсум слишком богат перцептивно, слишком медитативен, чтобы быть натуралистичным. Несмотря на то что фильмы режиссера организованы вокруг преступления, они не нацелены на показ деградации, неуклонно разъедающей соцальную среду, — в отличие от натуралистического кинематографа. Дюмон не натуралистичен, а естествен.

Дюмон начинает с социального фильма «Жизнь Иисуса», который на самом деле выходит за рамки социальности. Уже в этом своем дебюте он пытается ухватить природный, адамический взгляд, найти «нутряного» героя, не захваченного рефлексией, через которого, однако, можно видеть и ощущать. Дюмон терпеть не может «интеллектуализировать». Ненавидит интенции, идеи, утверждает, что ему нечего сказать: «Что особенно замечательно, так это то, что можно редуцировать авторскую часть и намерения автора. Это позволяет сконструировать фильм в форме некоторой незавершенности, для того чтобы впустить зрителя внутрь и позволить ему самому найти соответствия...» Любопытно, как в данном случае слова Дюмона переклика-

ются со словами признанного режиссера-минималиста Жан-Мари Штрауба: «Для меня работа, когда я расписываю сцену, заключается в том, чтобы прийти к кадру, который будет абсолютно пуст, чтобы я был уверен наверняка, что у меня больше нет никаких интенций... Я все время пытаюсь убрать любые интенции — волю к выражению». Дюмон не любит снимать много материала, ему вообще довольно быстро надоедает снимать, как он говорит в одном из интервью, он не в состоянии делать много дублей: ему нужно, чтобы было как можно меньше возможностей выбора, чтобы выбор происходил сам собой. Он, подобно Пикассо, не ищет, а находит.

Три фильма Дюмона образуют цельную структуру: убийца – следователь — жертва, становящаяся убийцей. «Жизнь Иисуса» — повествование, в центре которого убийца — подросток по имени Фредди из маленького городка на севере Франции, приревновавший свою девушку к юноше арабу. С компанией дружков он подкарауливает араба на проселочной дороге и забивает его до смерти.

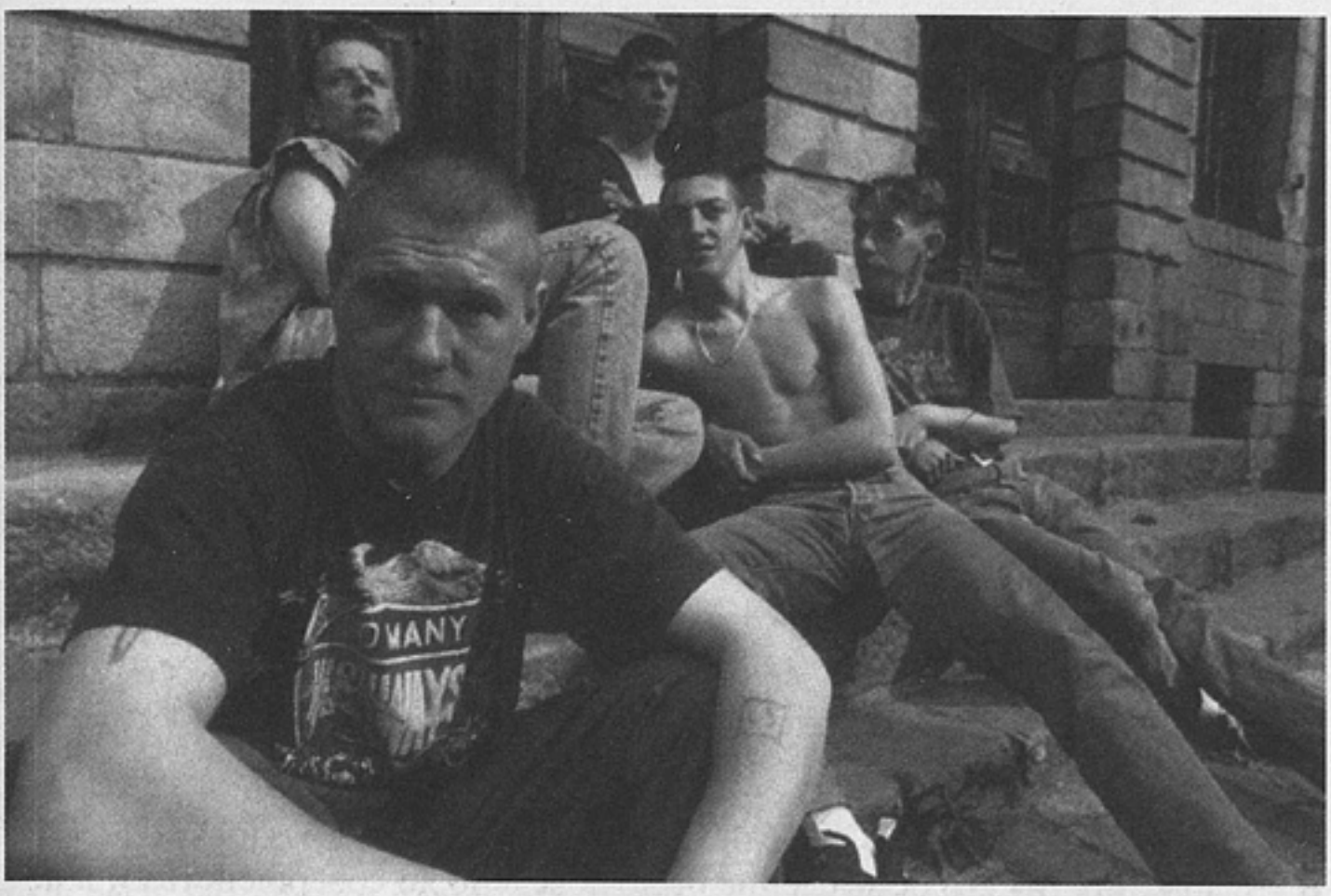
«Человечность» — о полицейском, расследующем изнасилование и убийство одиннадцатилетней девочки. Этот фильм, собственно, и возник из финального эпизода «Жизни Иисуса» — из допроса Фредди следователем — и кажется собранным как будто бы из тех же самых элементов, что и первая дюмоновская картина: тот же городок (родной город режиссера), том же образ жизни главного героя, те же типажи.

В фильме «Двадцать девять пальм» пара, расслабленно путешествующая по Америке в поисках натуры для съемок, внезапно становится жертвой насилия, и мужчина, обезумев, убивает женщину, а затем совершает самоубийство. Мир пары замкнут на них самих и совершенно изолирован от Другого, который внезапно вторгается в этот мир мгновенной и необъяснимой вспышкой насилия, а в финальном эпизоде где-то на горизонте маячит фигура полицейского, удаляющегося от трупа героя.

В какой-то степени смыслообразование происходит в фильмах Дюмона, как на полотнах голландских художников XVI—XVII веков. Вроде бы совершенно жанровая сцена: девочка, к которой ластится собачонка, все кажется естественным и реалистичным, но для понимания картины надо иметь в виду, что дрессированная собачка эмблема: художник отсылает зрителей к теме воспитания и преодоления животного начала в детской душе. Хотя наличие аллегорического смысла совсем не мешает изображению быть предельно осязаемым и конкретным.

«Жизнь Иисуса» поначалу кажется вполне традиционным социальным фильмом о расовой нетерпимости подростков, живущих в унылом рабочем городишке. Главный герой вместе с компанией гоняет на мотоцикле, болтается у матери в баре, тренирует певчую птицу для специальных соревнований, встречается с девушкой, занимается сексом. Серия простых повседневных событий. Однако равновесие в этом тихом и вроде бы безобидно замкнутом на себе мирке с самого начала оказывается нарушенным. У одного из друзей Фредди умирает брат, проститься с ним они все вместе приходят в больницу. Почти сразу возникает шоковый момент — обезображенное болезнью, измученное лицо умирающего Клу-Клу (у всех персонажей смешные уменьшительные имена — Жеже, Мишу...). Дальше вся компания пытается коллективно справиться с травмой — при помощи мотоциклов, бешеной скорости или, наоборот, в медитативной возне со старой полуразбитой машиной. Или через коллективную импровизацию на ударных перед началом шествия городского духового оркестра. Играют в жестком, сумасшедшем ритме — момент единения в отчаянии и экстазе.

Компания расценила смерть Клу-Клу как плохое предзнаменование. Фредди тоже болен, периодически с ним случаются эпилептические припадки. Он должен все время ходить на процедуры, что его страшно раздражает. Фредди не хочет думать о своей болезни, упрямо старается быть таким, как все. И даже больше, чем все. Страх ожесточает его, болезнь воспри-



«Жизнь Иисуса»

нимается как знак некоей призванности, которую он не желает принимать. Чтобы забыться, компания придумывает все более жестокие развлечения. Издевается над девочкой-толстушкой. Отпускает грубые шутки по адресу арабской семьи, потом начинает преследовать молодого араба, позволившего себе посмотреть в сторону девушки Фредди. Но причиной трагедии становится не расовая ненависть, а именно экзистенциальная тревога и переживаемая травма — от столкновения с болезнью и смертью. Араб как радикально Другой кажется подросткам кандидатом на роль искупительной жертвы: «Ты у нас, черножопый, за всех ответишь!» — бросает кто-то из них вслед удаляющемуся на мотоцикле арабу. Но в конце фильма эта фраза переадресована Фредди, сидящему перед следователем в полиции: «Теперь ты ответишь за всех». Дегенеративное лицо, неровно выбритая голова, тщедушное тело в шрамах от уколов и падений с мотоцикла. Финальный план: сбежавший из полиции «Иисус» лежит на траве и смотрит в небо. Это его отсрочка и его Гефсиманский сад.

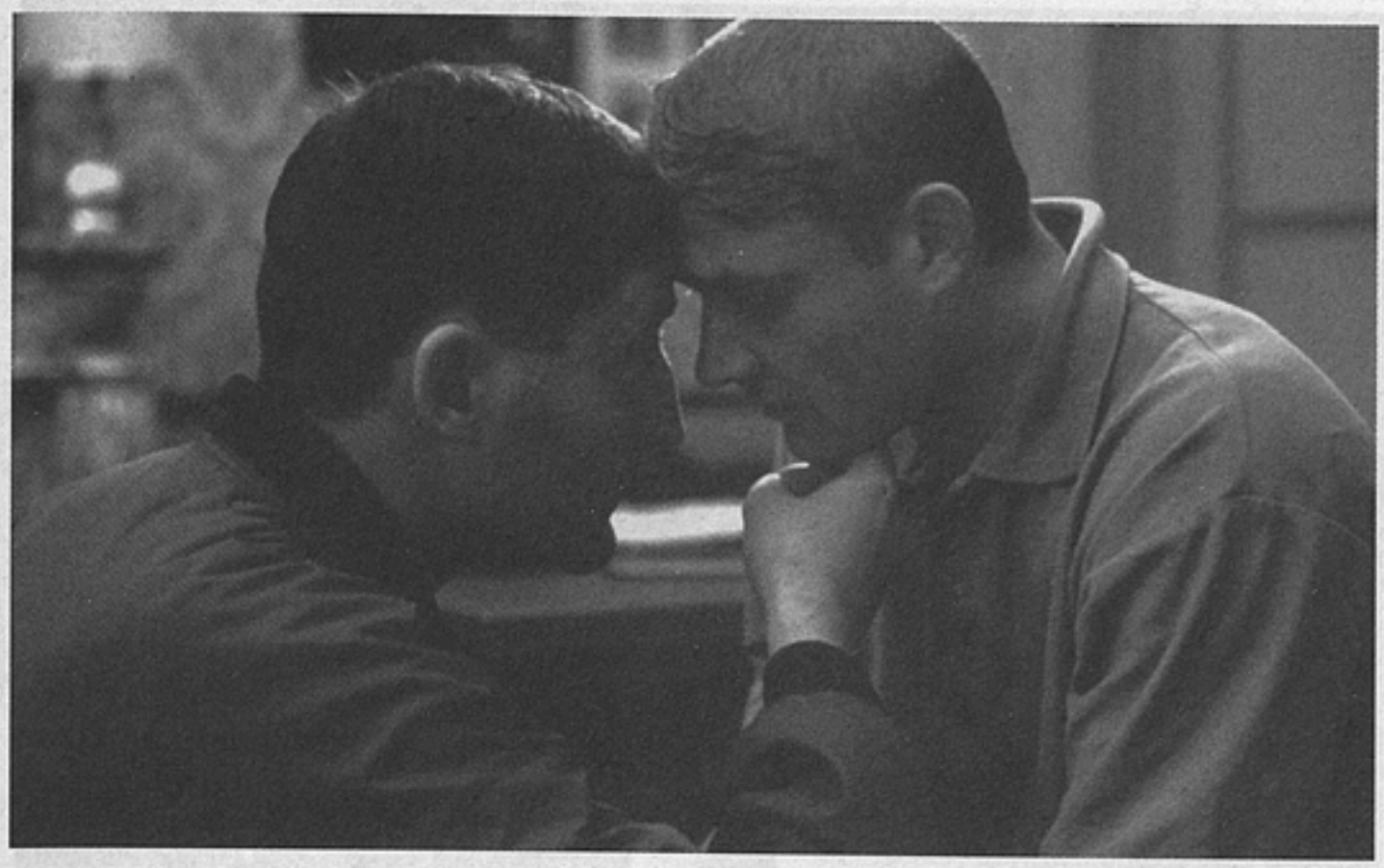
Главный герой «Человечности», полицейский Фараон, — сугубо духовное, как подчеркивает в своих интервью Брюно Дюмон, существо, ни гетеро-, ни гомосексуальное. Скорее ангелическое — «неизвестно кем посланный вестник без определенной вести» (если воспользоваться определением ангелического начала в современной культуре, данным Михаилом Эпштейном). Дюмон неожиданно сближается здесь с Вендерсом. Вуайеризм Фараона, лишенный всякой перверсивности, его потребность прикасаться к людям, ощущать их запах, наблюдать за ними, даже то, как в финальном эпизоде он целует найденного убийцу девочки, напоминает поведение вендерсовских ангелов из «Неба над Берлином». В этих странных действиях заключена «человечность» — главный дар ангелической натуры героя.

В принципе, у Дюмона всегда существовало напряжение между абстрактной, скорее даже смутно абстрактной, идеей (и здесь как нельзя лучше подходит идея ангелической религиозности — рассеянной и неопределенной) и осязаемостью создаваемого им мира, в котором идея почти растворяется. И, кажется, чем дальше, тем ощутимее становится это напряжение. В « Двадцати девяти пальмах» уже не ясно, есть ли трансцендентное измерение или дан только праксис пары. Есть сцена, которую можно счесть сценой в Эдеме. Мужчина и женщина в пустыне, среди скал, умиротворенные, блаженные. Пластически эффектная поза (для Дюмона вообще характерны отношения не столько с историей кино, сколько с живописью и ее кодами), растиражированная на афишах фильма: план, снятый с высоты птичьего по-

лета, обнаженные тела на скале. Но у мужчины на ногах так и остались тяжелые ботинки, а эмблематичность позы существует лишь короткое время. Сначала в эту мизансцену долго входят, потом выходят из нее со всеми сопутствующими ощущениями и микросюжетами (сгоревшая на солнце кожа, ее соприкосновение с поверхностью камня, боль, нежные, необязывающие ласки, сплетающиеся волосы, желание остаться, проблемы с тем, чтобы спуститься). Вся сцена кажется рабочим моментом съемок или фрагментом фильма об условности репрезентации — вроде годаровской «страсти».

Дюмон относится к режиссерам с собственной хорошо продуманной концепцией пространства. Пространство у него графично, четко организовано, состоит из подчеркнутых горизонталей и диагоналей. например, горизонтали в фасадах домов, сетка ограждения, диагональ скоростной железной дороги. Зачастую экранный мир кажется двухмерным и плоским. Можно снова процитировать высказывание Жиля Делёза, на этот раз – размышления о Дрейере, которые помогают понять и Дюмона: «У Дрейера господствует собственно темпоральная или духовная перспектива: убрав третье измерение, он устанавливает непосредственную связь двухмерного пространства с аффектом, с четвертым и пятым измерениями, Временем и Духом». Это пространство начало вырисовываться уже в «Жизни Иисуса». В «Человечности» его осмысление было доведено до совершенства и в некотором смысле исчерпано. Показательна предыстория «Двадцати девяти пальм». Дюмон почувствовал, что нужно искать новую фактуру и отправился в Америку. Фильм, который он собирался там снять, должен был называться «Конец», жанр его определялся как полицейский детектив, «очень американское кино», с традиционными кодами, образами, персонажами: Дюмон задумал создание видимости, а потом, естественно, ее разрушение. Он занялся поисками натуры: замысел предполагал особую роль архитектуры, герои фильма должны были быть архитекторами по профессии. Архитектура и пустыня как нулевая степень архитектуры. То, что Дюмон увидел в пустыне, потрясло, заворожило и одновременно испугало его. Ему захотелось ухватить, зафиксировать эти ощущения, и желание снимать архетипический американский фильм отошло на второй план. Вернувшись домой, Дюмон, тративший на сценарии предыдущих фильмов по два года, этот написал за две недели. В интервью, данных после выхода «Двадцати девяти пальм», он все время отказывается говорить о сюжете, утверждая, что история второстепенна, а важны атмосфера, настроение, которое создает пространство, лишенное границ. Режиссер имеет в виду настроение тревоги, вызванной агарафобией. В «Двадцати девяти пальмах» горизонталь подчеркивается в самом начале, когда Дэвид и Катя наблюдают за движением железнодорожного состава вдоль ветряных мельниц; диагонали создают фигуры героев, выстраивающиеся одна за другой, геометричность пространства подчеркивает и прямоугольник бассейна. Но главное в экранной реальности — пустыня, песок и груды камней, рыхлое пространство, не поддающееся структурированию, что и рождает тревогу, спроецированную на персонажей.

Убийство, акт насилия — визитная карточка Дюмона. Это момент организующий, собирающий весь материал, который может иначе оказаться слишком аморфным. Дарованная героям трансценденция невелика, открывшаяся истина — неопределенна, внятно не артикулируема и амбивалентна. В «Человечности» тело убитой девочки — часть природы, вот по нему ползет жук, вот ветер ворошит травинку, вот общий план, на котором это тело вписано в пространство. Хотя Дюмон утверждает, что почти до самого конца работы не был уверен в финале «Двадцати девяти пальм» и, даже выпустив фильм в прокат, хотел его вырезать, финал этот не случаен. Дэвида насилуют, Катю избивают и принуждают наблюдать кошмарную сцену. Нападающие не просто опускают чужака, это изнасилование, в котором акцентировано наслаждение насильника, схожее с наслаждением героя в предыдущих сценах. Сцена убийства Кати Дэвидом в мотеле снимается в той же манере,



«Человечность»

что и секс: без общего плана, с разбивкой на крупно-средние. Собственно убийство остается за кадром, в кадре только окровавленный нож, как в хорроpах класса «Б». Дюмон признается, что посмотрел по телевизору пару второразрядных «хорроров», чтобы иметь представление об американской образности, хотя специально сходства и не добивался. Финал напоминает финал «Человечности»: мертвое тело в пейзаже (только на этот раз оно снято на общем плане), точно так же вписанное в геометрию окружающего мира. Наслаждение одного переходит, переключается в наслаждение других, мертвое — просто возвращение живой субстанции в природу.

Идентификация с персонажами происходит в фильмах Дюмона не на уровне психологии и поступков, а на уровне соматики, физиологии — с движением, дыханием, тактильными ощущениями. Дюмон называет свой кинематограф «нутряным», «действующим преимущественно на эмоции, на восприимчивость, чувства потерянности, ощущения тепла или холода». «Это радикальный фильм, — говорит он о «Двадцати девяти пальмах», — в нем нет полумер. Он зависит от восприимчивости самого зрителя. Это рискованный фильм — риску подвергается зритель, который может оказаться захвачен или не захвачен фильмом. Тут невозможно прийти к консенсусу».

В каждом из фильмов героям, а вместе с ними и зрителю, даровано несколько моментов благодати. В «Жизни Иисуса» это эпизод, когда подростки, некрасивые, но трогательные, как стайка бродячих щенков, сидят на ступеньках какого-то заброшенного здания, греясь на солнце. Или когда гоняют на мотоциклах. В «Двадцати девяти пальмах» это идиллические моменты созерцания ветряных мельниц или описанный выше эпизод на скалах. В «Человечности» такие мгновения рассеяны по всей картине.

«Человечность» принадлежит к фильмам, заставляющим зрителя идентифицироваться с персонажем, «присвоив» его зрение, его картину мира. Настойчиво повторяется одна и та же последовательность планов: взгляд главного героя и то, что он видит. Все выстроено на этом взгляде. Фараон — своего рода визионер. Открытие истины, идентификация виновника преступления, с одной стороны, происходит вроде бы неожиданно для него самого и независимо от его деятельности. И при этом все-таки связано с его «действиями» — с поездкой на школьном автобусе, на котором погибшая девочка возвращалась каждый день из школы, с посещением места преступления, вызывающим в Фараоне душераздирающий вопль (любопытно, что кадр отсылает к знаменитой картине Эдварда Мунка «Крик», диагональ моста превращена Дюмоном в диагональ насыпи железной дороги, по которой несется поезд, а лицо кричащего отвернуто от зрителя), затем с путеше-

«Двадцать девять пальм»

ствием на скоростном поезде в Лондон, разговором со свидетелями, которые предположительно могли видеть из окна поезда инцидент, произошедший рядом с дорогой... Фараон осуществляет «физиологическое» расследование: трогает, наблюдает, ощупывает, обоняет. Ведет свою обычную жизнь: катается на велосипеде, ходит на пляж, работает на садовом участке. Идет в местный музей подарить картину деда. Изуродованное влагалище девочки из начальных кадров фильма рифмуется с картиной, висящей в музее, потом с кадром влагалища Домино, чей дружок и был, как потом выяснится, убийцей. Цепочка знаков становится цепочкой улик. Девочка — подруга погибшего ребенка, которую допрашивают в полиции, — маленькая копия Домино и вообще женского типа, преобладающего в городке: массивные, суровые, с жестким и мрачным взглядом. В мире Дюмона ребенок почти невозможен как ребенок, только в репрезентации — на картине в музее, сусально хорошенький.

По сравнению с героями «Человечности» и «Жизни Иисуса», герои «Двадцати девяти пальм» социально более приближены к зрителю, их играют профессиональные актеры, но идентификация по-прежнему происходит на уровне соматики и физиологии.

Дюмон хорошо снимает секс — без романтики, откровенно. Но в том, что он показывает, нет цинизма или чувства вины, есть благодать. он гораздо ближе подходит к самому интимному в отношениях, чем те, кто снимает секс в красивых штампах эротического кино. Спутавшиеся волосы героев в сцене на скалах в «Двадцати девяти пальмах» создают ощущение большей откровенности, чем иное экранное соитие. Дюмон говорит, что ему совершенно неинтересно показывать, как люди занимаются сексом только ради того, чтобы *показать* секс. Важно искажение, остранение, сдвиг сознания зрителя, который может вызвать, например, особенно откровенная сцена. Та часть финала, где происходит нападение на Дэвида и Катю, некоторым образом предопределена всем ритмом чередования сцен, передающим возникновение и угасание желания героев. Чередование выдержано очень последовательно. Фильм открывается дорогой — путешествием в местечко под названием Двадцать девять пальм. Дэвид и Катя едут в машине, потом останавливаются посмотреть на ветряные мельницы. За этим следует сцена секса в бассейне. Желание затихает, они смотрят в мотеле телевизор, потом обедают в китайском ресторане. Снова в машине, и снова выезд на природу, попытка заняться любовью среди скал. Потом еще одна, в бассейне, снова осечка. Опять мотель, но на этот раз они начинают обсуждать телевизион-

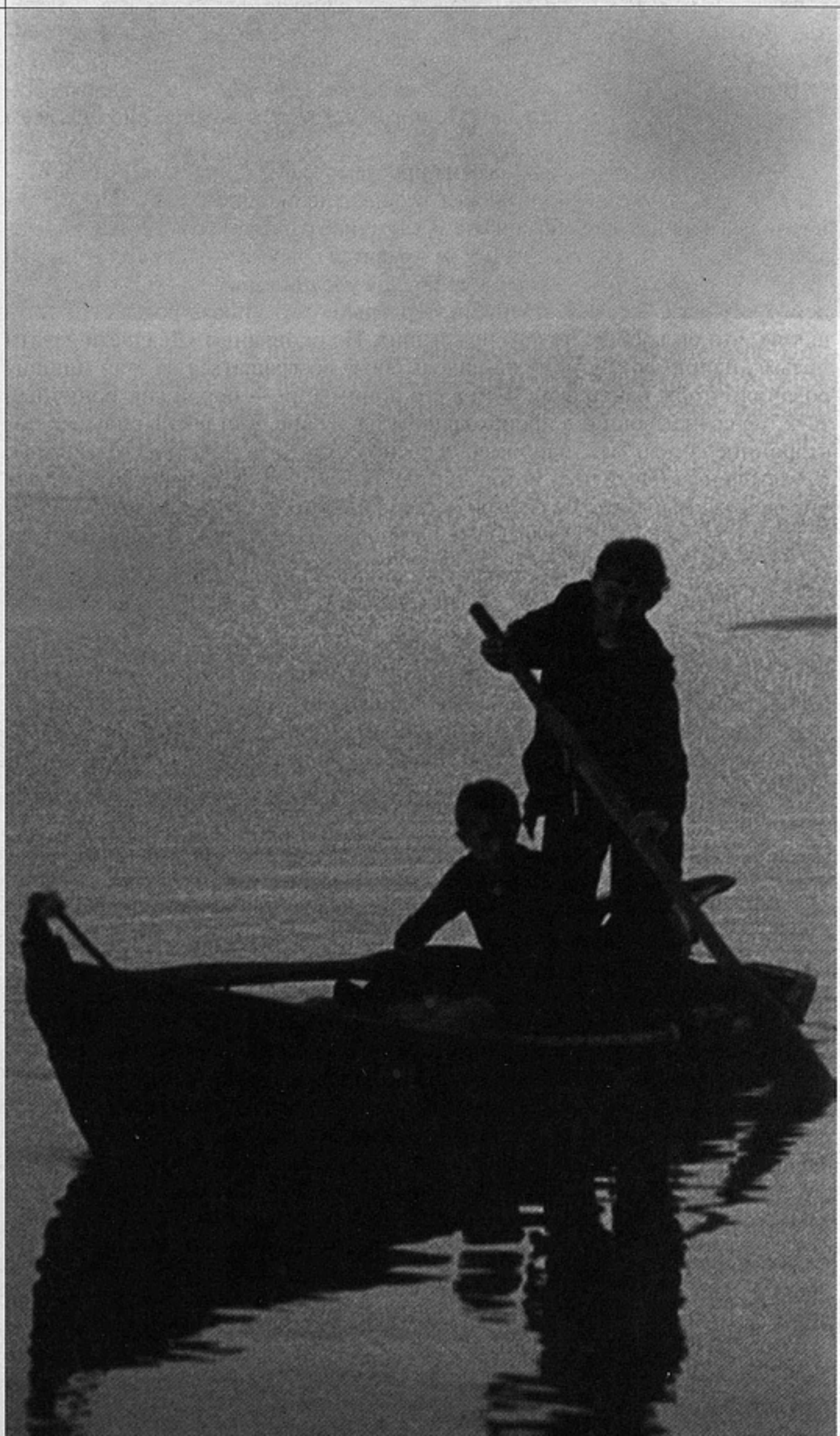
ное ток-шоу, и отрицательный ответ Дэвида на вопрос Кати, мог ли он когда-нибудь сделать то же самое, что и герой ток-шоу, то есть переспать с собственной дочерью, ее явно не убеждает. Следуют поход с супермаркет за покупками и посещение кафе. После чего снова секс в мотеле. На следующий день опять поездка по окрестностям, посещение пустого дома, вокруг которого бегают бездомные собаки. Опять мотель и секс. После этого с Катей случается истерика, и она убегает в ночь, но Дэвид возвращает ее обратно. На следующий день — снова поездка, во время которой и происходит изнасилование. То есть в среднем половой акт возникает через каждые две сцены, но ближе к концу фильма, в той сюжетной клетке, где должна была, согласно ритмической схеме, стоять любовная сцена между Дэвидом и Катей, оказывается сцена изнасилования Дэвида. Еще два коротких эпизода: Дэвид и Катя возвращаются в мотель, потом Катя идет в супермаркет. Затем следует убийство.

В «Двадцати девяти пальмах» не предусмотрены привилегии для зрителя, существует активная установка на идентификацию со слуховым, тактильным восприятием. Дюмон очень вдумчиво работает со звуковой дорожкой фильма. Признается, что ему не нравится современный, рассчитанный на «долби-стерео» звук — подчищенный, с убранным верхом и низом, и он, наоборот, оставляет естественный, «грязный» звук: иначе рождается ощущение, что он вообще ничего не слышит. По окончании «Двадцати девяти пальм», например, Дюмону пришлось снова возвращаться на этап микширования, чтобы найти фон. Фон в его понимании — порой анахроничный звук, не совпадающий с происходящим на экране, или очень сильные посторонние шумы. Как, например, в сцене ухода Кати ночью из гостиницы, где слышен сильный шум мотора дизель-генератора, который монтажер собирался уже вырезать, но Дюмон оставил, потому что это «музыкально, это создает напряжение, указывающее на пропасть, падение». В «Двадцати девяти пальмах» эффект саспенса зачастую достигается именно звуком, когда, скажем, остро режет слух, рождая ощущение дискомфорта, хруст гравия под колесами джипа или слышится и чувствуется вибрация машины.

Показательно, что в «Двадцати девяти пальмах» Дюмон выстраивает саспенс не столько через сюжетные детали, сколько (опять же) через ощущения и перцепции. Начальные сцены идилличны, грузовой поезд, ветряные мельницы, окружающий пейзаж приветлив, на шоссе много машин. Кульминация идилличности — Катя и Дэвид голые на скалах. Напряжение возникает во время второй сцены в бассейне, когда Катя, понуждаемая Дэвидом к оральному сексу, чуть не захлебывается под водой. По экрану идут вибрации — блики на воде (которые потом будут зарифмованы с вибрациями машины во время роковой поездки). Вот в бассейн плюхаются, толкаясь и тузя друг друга, трое подростков — отсылка к гопникам из «Жизни Иисуса», поддерживающая напряжение. Катя и Дэвид — такие же чужаки в американском местечке, как и арабская семья в рабочем поселке в «Жизни Иисуса». На улице перед входом в супермаркет им угрожают из проезжающей машины. В фильме преобладают общие планы пары; у Кати не так много собственных объективных планов, в основном ее видит Дэвид. Постепенно оптика перестраивается. Во второй половине фильма Дэвид следит за Катей особенно пристально. Но с некоторого момента героя начинает вести сама камера, все больше времени уделяя ему в объективных планах, как будто ожидая, что с ним что-то произойдет, тем самым также готовя финал.

У Брюно Дюмона принципиально антисинефильский взгляд. «Двадцать девять пальм» кажутся состоящими из как будто бы почти стершейся от употребления, буквально выцветшей образности, напоминающей обо всех великих сразу — о Форде, Вендерсе, Антониони, Линче, Штрогейме, Спилберге — и в то же время ни о ком. Дюмон никого не цитирует. Он просто берется за то, чтобы вернуть обескровленной кинематографической образности если не свежесть, то жизнь.

Р А З Б О Р Ы



«Возвращение»,
режиссер
Андрей Звягинцев

В.МИХАЛКОВИЧ

Куда поклажи тянут воз?

В прошлый раз[1] речь у нас шла о паттерне, лежащем в основе трех фильмов («Возвращение», «Коктебель», «Прогулка»), и перекличках паттерна с макроситуацией в стране. Все тогда сказанное можно выразить иначе. Политико-экономические реалии, с которыми сталкиваются люди, не могут не рождать комплекс массовых настроений — надежд, опасений, параллелей с прежними временами. Когда на экране ли, на печатных ли страницах комплекс или его часть обретают драматургическую форму, то настроения не всегда бывают привязаны к факторам, действительно их породившим. Зачастую их репрезентируют произвольные «носители», тогда возникает нечто вроде нашего паттерна и сходных с ним структур, которые — вместе с ним — лучше звать «нарративами», как то предлагал Ж.-Ф.Лиотар.

Фабульные узлы нарратива служат как бы фундаментом, стартовой площадкой художникам для индивидуализированных сюжетов — автор будто нагружает «ничью» платформу собственной поклажей. Та — не просто груз, а надстройка, вводящая нарратив в определенный круг смысловых реалий — намеренно и сознательно выбранных. В общем, личная «поклажа» автора куда-то движет коллективный «воз».

Попытка увидеть конструкцию «воза» предпринималась в прошлой статье — теперь мы будем говорить о личных «поклажах» трех авторов. Во всех трех лентах Поводырь-Предводитель и его подопечные нацелены вперед и выше; вместе с тем по странной случайности те направления, куда каждый из авторов движет общий «воз», совпадают с устремлениями крыловских лебедя, рака и щуки. Один из прочерченных кинематографистами векторов ведет...

В воду

Лента Звягинцева, действие которой происходит «на берегу пустынных волн», породила твердую, как скала, убежденность критиков в том, что она, будто птенец из яйца, вылупилась из Тарковского. Филиация тут усматривалась более прямая и непосредственная, чем та, которую выказывала послегоголевская литература, «вышедшая», по словам Достоевского, из «Шинели». Благородное происхождение теперешнего фильма доказывалось массой обнаруженных заимствований — интонационных, композиционных и прочих. При этом осталось незамеченным, что Звягинцев, по существу, полемизирует с Тарковским — невольно или намеренно, Бог весть, а его картина по глубинному своему смыслу — не что иное, как анти-«Зеркало». Чтобы понять это, вернемся ненадолго к давней, уже классической ленте.

[1] См.: Михалкович В. Блаженна ли страна за далью непогоды? — 2004, № 6.

Напомню: в «Зеркале» после пролога идут две краткие новеллы. В одной мать ждет мужа с поезда, тот не приходит, гречиху на поле перед хутором колышет порыв ветра — есть в его дуновении нечто загадочное, печальное и призрачное. Затем горит сарай на хуторе. Мифологически огонь и воздух — мужские стихии. Новеллы, в сущности, внушают, что покинувший семью отец как бы развоплотился, став безликой космической силой.

Если две первые новеллы посвящены отцу, то две финальные – матери; для нас важна первая. Отец и мать лежат на траве у изгороди, отец спрашивает: «Ты кого хочешь — мальчика или девочку?» Мать приподнимается, ее глаза сияют, камера панорамирует по окрестной поляне: там среди трухлявых коряг и веток пробивается молодая зелень. Мать и земля здесь уравнены как подательницы жизни.

Весь диегезис «Зеркала» содержится меж двух «мужских» и двух «женских» новелл — будто заключен в скобки. Сам он тоже распадается на аналогичные части: сюжеты о корректорской ошибке и продаже сережек — «женские», о военруке и приезде отца — «мужские». Мир, где локализован диегезис «Зеркала», как бы расколот на эти половины, и трагедия Алексея, героя фильма, состоит в том, что он стремится покинуть «женскую» половину, но оказывается неорганичным в «мужской».

В «Возвращении» Иван, младший из сыновей, зло бросает отцу: «Зачем ты приехал? Нам было хорошо без тебя с *мамой* и *бабушкой*». Если искать параллели с Тарковским, то фраза Ивана близка огорченным словам Алексея: «Я рос *среди женщин*». Иван отнюдь не намерен покидать «женский» мир; он — антипод юного Алеши. Их контраст разительно ощутим, если сравнить встречи обоих с приехавшими отцами. Алеша, мечтавший о ней, зачарован нежданной близостью, жмется к отцу, гордясь и волнуясь. Вскоре идет сон взрослого Алексея: мальчик не может открыть дверь в амбар, а когда отходит, дверь сама распахивается — в амбаре сидит мать. Видение рождено чувством вины — неизбывной ношей она тяготит душу: потянувшись к отцу, Алеша будто предал «женский» мир и с тех пор казнит себя.

Напротив, пришелец в «Возвращении», будто неведом Ивану — парнишка несется на чердак, чтоб сравнить дяденьку, раскинувшегося на постели, с отцом, запечатленным на давнем снимке. Ни радости, ни волнения мальчик не испытывает; любые проявления нежности с той и другой стороны кажутся тут невозможными. Отец не гладит мальчика по голове, не спрашивает: «Как ты, сынок?» — не делает ничего, что было бы естественно и типично. Отец будто попал к чужим людям и, чтобы самоутвердиться, выступает в роли мачо, крутого мужика, главным образом в отношениях с детьми — усердно демонстрируя то, что Юнг назвал «инфляцией мужского». Сыновья, в свою очередь, тоже не испытывают теплых, человечески естественных чувств к нагрянувшему родителю — отвечая как бы «инфляцией женского». Андрей, старший, по-женски послушен и податлив; Иван перечит и капризничает — будто красная девица, стремящаяся отшить настырного, но непривлекательного кавалера.

Уже эта женственность полемична по отношению к «Зеркалу». Тарковскому была ведома китайская доктрина инь — ян: Александр из «Жертвоприношения» носит халат со знаком «тайцзи» на спине — графическим ее выражением, где мужское и женское начало представлены в виде двух запятых — черной и белой, вписанных в круг. Согласно доктрине, мир благоденствует, когда женское начало «инь» и мужское «ян» пребывают в гармонии. В «Зеркале» круг «тайцзи», «великого предела», разорван, запятые удалились друг от друга, герой фильма трагичен, поскольку попал в образовавшееся между ними зияние.

Юные герои «Возвращения» отнюдь не тоскуют по гармонии инь — ян, мир для них однополярен, поскольку пребывает под знаком «инь»; таково у Звягинцева его естественное, нормальное состояние. Репрезентат «ян» предстает чужаком в этой однополярности; появление отца в мире «инь» —

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников, Алексей Попогребский

эксцесс, напряженный и непродолжительный. В «Зеркале» отец ушел, здесь вернулся — возник, будто черт из табакерки. Пришелец — непрошеный гость не только для сыновей, но и для жены: та ночью, в постели, не ждет от него ласк и сама их не дарит, равнодушно отворачиваясь — будто рядом не мужчина, а холодный, неодушевленный предмет. Герой мечется в пространстве фильма — словно хочет оторваться от центра однополярного мира, каковым является мать его сыновей, но никак не покидает реальность «инь»: куда бы ни подался, все равно оказывается окруженным «женской» стихией воды. Стоящее в названии фильма слово означает, вероятно, не только и не столько приезд отца; по большому счету это возвращение того, кто противопоставил себя принципу «инь», царящему в изображенной фильмом реальности, в ее лоно. Возвращение чудится окончательным и бесповоротным, когда тонет лодка с телом отца. Мир «инь», вобрав и упокоив в себе возмутителя собственной незыблемости, празднует еще одно возвращение — в нем восстанавливается однополярность и стабильность. Говоря словами Тютчева, внутренняя реальность фильма предстает «всепоглощающей и миротворной бездной».

Ее однополярность наложила особый отпечаток на гибель отца и на неприязнь сыновей — наложила тем, что модифицировала Эдипов комплекс, канонический сценарий которого предполагает чуть ли не смертную вражду отпрыска с родителем. Согласно сценарию, сын соперничает с отцом из-за благосклонности матери, в чем постигает нормы бытия и культуры, то есть осваивает ценности «сверх-я». Модификация, реализованная у Звягинцева, состоит в том, что сыновьям не нужно отнимать у отца привязанность матери — Иван и Андрей, особенно первый, ее уже завоевали: стоит лишь сравнить упоминавшуюся постельную сцену с тем, как ласково и сострадательно мать утешает Ивана на вышке, когда тот испугался и не прыгнул, — пришелец вряд ли способен вызвать равный всплеск страсти. Сыновья воюют в фильме с отцом не ради того, чтобы переключить на себя либидо матери, а потому, что не приемлют его «мачизм», готовый вырвать их из реальности «инь», в которой им так уютно.

Герой мифа, давший название комплексу, убил отца, не ведая, кто он, затем занял его место в постели матери, опять же того не ведая. И у Звягинцева случается отцеубийство, но его смысл существенно модифицирован. Иван не вступает в поединок с родителем, бросает нож и бежит на вышку. По свидетельству А.Плахова, западные критики усмотрели в ней и ее двой-

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

нике из начального эпизода фаллические символы. Если так, то падение отца равноценно отторжению от гениталий, то есть кастрации. Те — первопричина и перводвигатель его «мачизма», лишившись их, отец перестает быть агрессивной, чреватой эксцессами силой, что по логике фильма тождественно утрате физического бытия.

Итак, «Возвращение» ввело «наш» паттерн в глубь «женской» стихии. Он оказался в однополярном мире — с асимметрией женского и мужского начала: первое тут безраздельно властвует, другое выводится за скобки и обретается вне диегетического пространства — ему будто отказано в праве на существование. Поводырь-Предводитель в таких условиях не имеет ни малейшего шанса на успех своей миссии, что фильм и доказывает.

Перейдем теперь к другой картине и другому вектору – направленному...

В облака

Иван у Звягинцева поднимался на вершину бывшего маяка, безымянный мальчик, герой «Коктебеля», устремлен еще выше. «Коктебель» насквозь пронизан темой вознесения. Она заявлена эпизодом, где мальчик, гуляя с дочерью путевого обходчика, говорит, что умеет видеть с высоты, и закрывает глаза руками. Следующий кадр — это обозреваемый сверху, со значительного расстояния пейзаж, затем мальчик схематически рисует его палочкой на песке.

Тема продолжена эпизодом, где юный герой рассматривает книгу о полетах птиц — на картинке изображен альбатрос с распростертым крылом; потом тему подхватывает рассказ отца о воздушных потоках под Коктебелем и птицах, парящих в потоке. «Птичий» мотив, вплетенный в тему, побуждает вспомнить об Икаре, для которого (а также для себя) Дедал, его отец, сделал крылья, скрепив перья воском. Дедал с Икаром — наиболее популярный случай «птичьего» вознесения. Роберт Грейвз отмечает в «Греческих мифах» ряд иных: влюбленный Зевс похитил прекрасного юношу Ганимеда, спустившись к нему под видом орла; душа кельтского героя Луга улетела на небо, тоже приняв орлиный облик; вавилонский герой Этана летел на орле в небесный дворец богини Иштар, но упал в море и утонул.

«Птичий» мотив тянет героя картины в круг мифических героев, но в еще большей мере к мальчику применима метафора из Платонова диалога «Федр», уподобляющая крыльям стремление души в занебесный мир, к истокам прекрасного. Обладая крыльями, душа «парит в вышине и правит миром, если же она теряет крылья, то носится, пока не натолкнется на что-нибудь твердое, — тогда она вселяется туда, получив земное тело». Крылья

способны отрастать, когда смертный воспринимает «глазами истечение красоты», однако часто земные тяготы замедляют их появление, отчего «...ростки перьев оказываются взаперти. Замкнутые внутри вместе с влечением, они бьются наподобие пульса, трут и колют, ища себе выхода [...] так что душа, вся изнутри исколотая, мучается и терзается...»[2]

На душу «коктебельского» мальчика обрушилось множество невзгод — смерть матери, пьянство отца, потеря жилья, потому естественно желание паренька оторваться от тягот. Отец предпочитает «горизонтальное» движение — на берега теплого моря, к родственнице; сыну же горизонталь недостаточна, его влечет направление вперед и выше.

Покинув дезертировавшего отца и добравшись до Коктебеля, мальчик бросается к холмам и восходящим потокам, но те его разочаровывают: бумажная страничка трижды падает, никуда не улетев, наконец уносится — не вверх, а в сторону. Сам город, куда мальчик попадает, — тоже не оазис счастья и не земля обетованная. Прохожие на улицах сняты от пояса до ступней — это царство материально-телесного низа; родственница куда-то уехала, оставив письмо и немного денег; внизу мальчик не обретает пристанища.

В финале, когда отчаявшийся герой сидит на пирсе, к нему подлетает чайка, ворует несколько хлебных крошек и дергает за рукав — будто вымолвить хочет: «Давай улетим». Мальчик чуть не сворачивает ей шею, обозначая тем самым категорический отказ от полетов во сне и наяву. Он понял: другая реальность недостижима; есть и будет только эта — материально-низменная. Появление отца в последнем кадре может казаться хэппи эндом, но ничего не меняет в постигшем героя крушении иллюзий.

После воды и облаков у нас остался — как то предопределено басней — один-единственный вектор.

Назад

В финале «Прогулки» выясняется, что фланирующая по Питеру героиня принадлежит к прослойке, которую классик американской социологии Торстейн Веблен назвал «праздным классом», потому ее жизнь полна перемещений: «из машины в кафе, из кафе в ресторан». То есть на улицы, в гущу будней Ольга Малахова спустилась с социальных высот — недоступных большинству тех, мимо кого она проходит.

Эти высоты ей — недостаточны: Ольгу манят иные. Иван из «Возвращения» устремлялся на вершину бывшего маяка, мальчик из «Коктебеля» — в облака, Ольга намерена провести медовый месяц в

[2] Платон. Сочинения, в 3-х тт. Т. 2, М., 1970, с. 182, 188.

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

странствиях по Гималаям или Памиру. Горы в мифологиях священны, ибо соприкасаются с небом: человек, взобравшийся на какой-нибудь пик, отрывается от земной юдоли и оказывается наедине с небесами. В фильме нет ни намека на мифологическую эрудицию Ольги, но ее устремленность «туда, в заоблачную келью» — явный знак, что она томится в своем leisure class'e. Чтоб продемонстрировать готовность к восхождениям, девушка целый день бродит по городу — не «из кафе в ресторан», а просто по улицам. Ее целодневный вояж — это, в сущности, рокировка *назад*: и относительно Гималаев, и относительно «праздного класса».

Завершая вояж, Ольга подводит ему итог восторженной фразой: «Я самая счастливая девушка в Питере!» Ход назад одарил ее такой радостью бытия, какую не давала привычная среда с иномарками и злачными местами — то есть с «потреблением напоказ», как эту жизнедеятельность окрестил Веблен, — и вряд ли принесут Памир с Гималаями. «Прогулка» — знамение перелома в кинематографе А.Учителя и Д.Смирновой: в их прежних фильмах герои не обретали счастья, да еще на улице. Ольга Спесивцева из «Мании Жизели» и Бунин в «Дневнике его жены» тосковали там, где им довелось существовать, потому рвались с насиженных мест, но тщетно. До эмигрировавшей Спесивцевой все равно дотянулась рука Москвы: ее покровитель и возлюбленный оказался агентом ЧК. Бунина, написавшего в эмиграции лучшие свои творения, авторы отделили от литературы, намеренно замкнув в тесном мирке изломанных страстей его дамского окружения. Устав от него, писатель подбирал бродячую собачонку, нежно к ней привязывался, читал ей свои рукописи, но бедный песик заболел, и дамы из окружения лишили его жизни. Привязанность к собачке предвещала то, что затем совершит Ольга Малахова: девушка отдала жар своего сердца двум парням с улицы, экранный Бунин пытался низойти еще глубже — за пределы человеческого мира, надеясь, что там и отыщется «мишень» для проекции накопленных, но нерастраченных чувств. Рецепт разрыва с опостылевшей средой оказался в новом фильме Учителя и Смирновой на удивление прост: выйти на улицу, окунуться в стихийный поток бытия, там обязательно отыщется что-либо достойное проекции страстей. Экранной Спесивцевой и экранному Бунину элементарный рецепт остался неведом.

Подведем итог. Все три рассмотренных фильма продемонстрировали — кроме общих черт, о которых речь шла в прошлый раз, — еще новые. Одна из них — стремление персонажей ввысь, а не вдаль. Другой общий поворот сюжетов просматривается в том, что за вознесением обязательно следует (или ему предшествует, как в «Прогулке»), погружение в стихию будничного бытия, и каждый раз оно осмысляется как единственно возможная среда обитания; иной, лучший мир или неприемлем, как в «Возвращении», или рассеивается, будто марево, как в «Коктебеле». Особо оптимистичный и, пожалуй, чрезмерно эмфатический вариант погружения дан в «Прогулке».

Характернейшей чертой романтизма историки литературы считают двоемирие, то есть существование (наряду с эмпирической реальностью) еще одной, благословенной и прекрасной. В этом смысле три этих фильма принципиально антиромантичны. Тем самым они свидетельствуют о примирении с действительностью, данной нам в повседневных ощущениях, хоть еще пару лет назад экранные герои рвались из нее что было сил. Однако сравнение нынешнего, «примиренческого», нарратива с прежним, «отрицающим», — предмет особого разговора.

Заметки практика

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

ЕКАТЕРИНБУРГ-2003

Зоя Кошелева. Ты согласен с тем, что Екатеринбургский фестиваль «Россия» — главное событие в российском документальном кинематографе, по которому можно судить о том, что происходит в документальном кино за год?

Андрей Шемякин. Безусловно, хотя существуют некоторые вопросы, к которым фестиваль пусть по-новому, но каждый раз неизбежно возвращается. Я имею в виду понятие жанровости в документальном кино, влияние на него телевидения, право художника применять те или иные постановочные приемы, установление границы, за которой неигровое кино становится уже игровым... И несмотря на хроническую повторяемость этих вопросов, в разные периоды на них даются разные, порой взаимоисключающие ответы.

З.Кошелева. Насколько я понимаю, сегодня на вопрос: «Что такое документальное кино?» лучше всех могут ответить телевизионные продюсеры.

А.Шемякин. В целом ты права. Несколько лет назад на фестивале говорилось, что необходимо сделать все возможное, чтобы документалистика пробилась на телевидение, что нужна ее популяризация как культурного и общественного явления. Сейчас ситуация существенно изменилась. За последние три года российское документальное кино закрепилось на телеэкране, при желании любой зритель может составить представление о нем — как в его «авторском», так и в «телевизионном», «форматном» варианте. Поэтому сегодня скорее тревожит узкий диапазон выбираемых документалистами тем. Да и художественное качество фильмов оставляет желать лучшего. В первую очередь это касается фильмов о политической жизни. Тут телевидение — конкурент, а телепродюсер не самый лучший помощник. В нынешнем документальном кино, на мой взгляд, катастрофически не хватает анализа так называемых новых, возникших в постсоветское время запретов, как общественных, так и внутренних. Сегодняшние проблемы в документальном кино вовсе не сводятся к цензуре денег. Самоцензура художника, его собственная система запретов, складывающаяся из того или иного понимания современной ситуации в стране, — гораздо более серьезная проблема. Фильмов о болезненных сторонах нашей новой реальности много, правда, почти все они производят впечатление «хронических», будто с перестроечных времен ничего не изменилось, но фактически нет картин о современных табу. Никто не развенчивает иллюзию о том, что сегодня все можно и все разрешено, никто не анализирует отношение интеллигенции к войне в Чечне, никто не озабочен тем, как постепенно девальвируется вера в свободные выборы и каким образом изменение предвыборных технологий меняет общественное сознание, даже о терроризме документальные фильмы не снимаются, хотя телеверсий на все эти темы — пруд пруди. Это тем более удивительно, что история документального кино знает настоящий прецедент — выдающийся коллективный проект немецких режиссеров, среди которых Клюге, Фасбиндер, Шлёндорф, «Германия осенью» (1978), когда с разных сторон были проанализированы последствия взрыва ультралевого

терроризма осенью 1978 года и ответного правительственного правого террора, который чуть было не привел к восстановлению в Германии полицейского государства. К сожалению, подобного рода реакция на реальность в нашем документальном кино отсутствует.

З.Кошелева. Быть может, здесь дело в том, что на такое кино нет социального заказа, ведь зрителю вполне хватает разговора обо всем этом на телевизионном экране, и режиссеры-документалисты в лучших традициях отечественного кинематографа по большей части заняты самовыражением, да и кроме того найти деньги на политизированную картину трудно...

А.Шемякин. Во-первых, деньги найти можно, а во-вторых, социальный заказ определенно есть. Я же говорю не об агитке, а об анализе ситуации. Современное общественное мнение формируется по телевизионному принципу постоянной смены информации, а документальное кино могло бы попытаться предложить зрителю анализ современности. И, быть может, пришло время вспомнить традиции 20-х годов, когда события, точнее, система событий, воспринимались не как повод для утверждения тех или иных мифологем, а интересовали и художника, и зрителя сами по себе.

Но кардинальных вещей, которые существенно важны для всех, например, что собой являет нынешнее государство Россия, сегодня наше документальное кино не касается. («Форсаж» Натальи Гугуевой из екатеринбургской фестивальной программы 2001 года — исключение.) А если и касается, то делает это очень поверхностно, чаще всего в стиле телевизионного репортажа.

Как отборщик конкурсной программы я считал очень важным, чтобы социальное кино было представлено на фестивале, но, к сожалению, все оно оказалось неинтересным и с точки зрения художественного мастерства, и с точки зрения выбираемых тем. Кроме картины Алексея Ханютина «Дело № 1-377». Мне очень жаль, что жюри не обратило на нее внимания. На мой взгляд, в ней удачно соединилось актуальное переживание современности с мастерством. Этот фильм демонстрирует, как умный и талантливый режиссер может дать бой телевидению на его же собственной территории. История, рассказанная в нем, вполне укладывается в тематику, характерную для криминальной хроники. Но по законам жанра репортер, как правило, снимает обвиняемого таким образом, чтобы симпатии зрителей были на стороне обвинения. Алексею Ханютину гораздо интереснее не поддержать общественную мораль, указав на ужасы действительности, а проанализировать психологию преступника и в связи с этим характер преступления. Поэтому режиссер показывает тоскливый череповецкий пейзаж, лица и реакции работниц похоронного бюро, «граффити» в подъезде (опять вспоминаются немецкие документалисты, на этот раз восточные — Шойман и Хайновский, их трилогия «Прощай, Уилус!»)... В современной России много таких городков, в которых просто неоткуда взяться социальной перспективе. Люди не ищут выхода, потому что не предполагают, что он существует, живут замкнуто в сложившейся ситуации, как в капсуле, уверенные, что другой жизни нет. Минимализм быта определяет и минималистскую эстетику самого фильма. Зритель тоже оказывается в «ловушке», так как внутри экранного пространства нет никакой возможности отвлечься и ты непрерывно вынужден присутствовать на исповеди героини. После этой картины словно само собой возникает отвращение к убийству как мнимому выходу из тупика, что, на мой взгляд, является сильнейшей социальной терапией в лучших традициях критического реализма русской литературы.

З.Кошелева. Мне кажется, что фильм Алексея Ханютина не только «дает бой» телевидению, он еще и полемичен по отношению к так называемому «реальному кино». В нем говорится обо всем очень откровенно, но в то же время без вуайеризма, и никакие этические табу не нарушаются.

А.Шемякин. Не уверен, что ты права. Думаю, не стоит строить вокруг этой картины интертекст. В фильме Ханютина все находится во внутреннем гармоническом единстве. Что же касается «реального кино», то в нем степень приближения к объекту — принципиальное достоинство картины. Вспом-

«Флэшбэк», режиссер Герц Франк

ним ленту А.Расторгуева «Мамочки» (получившую Гран-при на фестивале 2002 года). С фильмом «Дело № 1-377» такого рода фильмы сравнивать не стоит, потому что у Ханютина совершенно другой принцип. Для режиссера важно не самому приблизиться к объекту исследования, а приблизить зрителя к тому, что происходит в картине. Чужая история становится твоей не за счет привычных механизмов сопереживания (стиль фильма протокольный, никаких сантиментов), но за счет постижения ее, с одной стороны, человеческой уникальности, а с другой — социальной типичности. В картине Ханютина нет мотива «среда заела», он с героев ответственности не слагает, однако это и не обвинительный акт.

Я уверен, что документальное кино прежде всего свидетельство. Свидетельство состояния общества или наличия в нем означенных проблем. Или свидетельство собственно о самом авторе. Документальное кино всегда несет в себе некую субстанцию документальной правды. И даже если мы имеем дело с фальсификацией, мы имеем дело со свидетельством определенного времени. Как выражался Годар в таких случаях: «Ложь есть истина лжи». Но сколь это ни печально, надо признать, что с каждым годом все труднее отобрать для фестиваля именно документальные свидетельства, которые соединяли бы остроту формы с новизной сегодняшнего содержания.

З.Кошелева. Может быть, просто настал момент разделения картин на классы «А», «В», «С». И понятно, что фильмов класса «А» всегда меньше, чем всех остальных, это нормально.

А.Шемякин. Нет, я так не думаю. Я уверен, что в документальном кино такого рода разделения на классы не должно быть. Но для меня сейчас очевидно, что в нем чего-то не хватает, и это очень грустно. Большинство документалистов словно разучились разговаривать со зрителем современным киноязыком о современных проблемах. Хотя в этом, безусловно, вина не только художников, а и нас, критиков, вовремя не заметивших проблему. Кроме того, в сознании документалистов перепутались понятия «художник» и «публицист». В этой связи уместно было бы вспомнить Андрея Осипова, который в своей новой картине Et cetera (в упор не увиденной жюри на фестивале 2003 года) как раз разделил эти перепутанные понятия. Чтобы обозначить серьезнейшую опасность новой милитаризации страны, он ушел от лобового решения и снял фильм о насилии как непреходящем явлении человеческого бытия, однако провоцирующем катастрофу «здесь и сейчас». Et cetera — взгляд на проблему со стороны художника, а не репортера. Именно поэтому картина не оставила зрителей и критиков равнодушными и вокруг нее развернулась серьезная полемика (к сожалению, не вышедшая на страницы газет), напрямую связанная с конкретным историческим контекстом второй чеченской войны, в котором, боясь себе в этом признаться, существует сегодня наше общество.

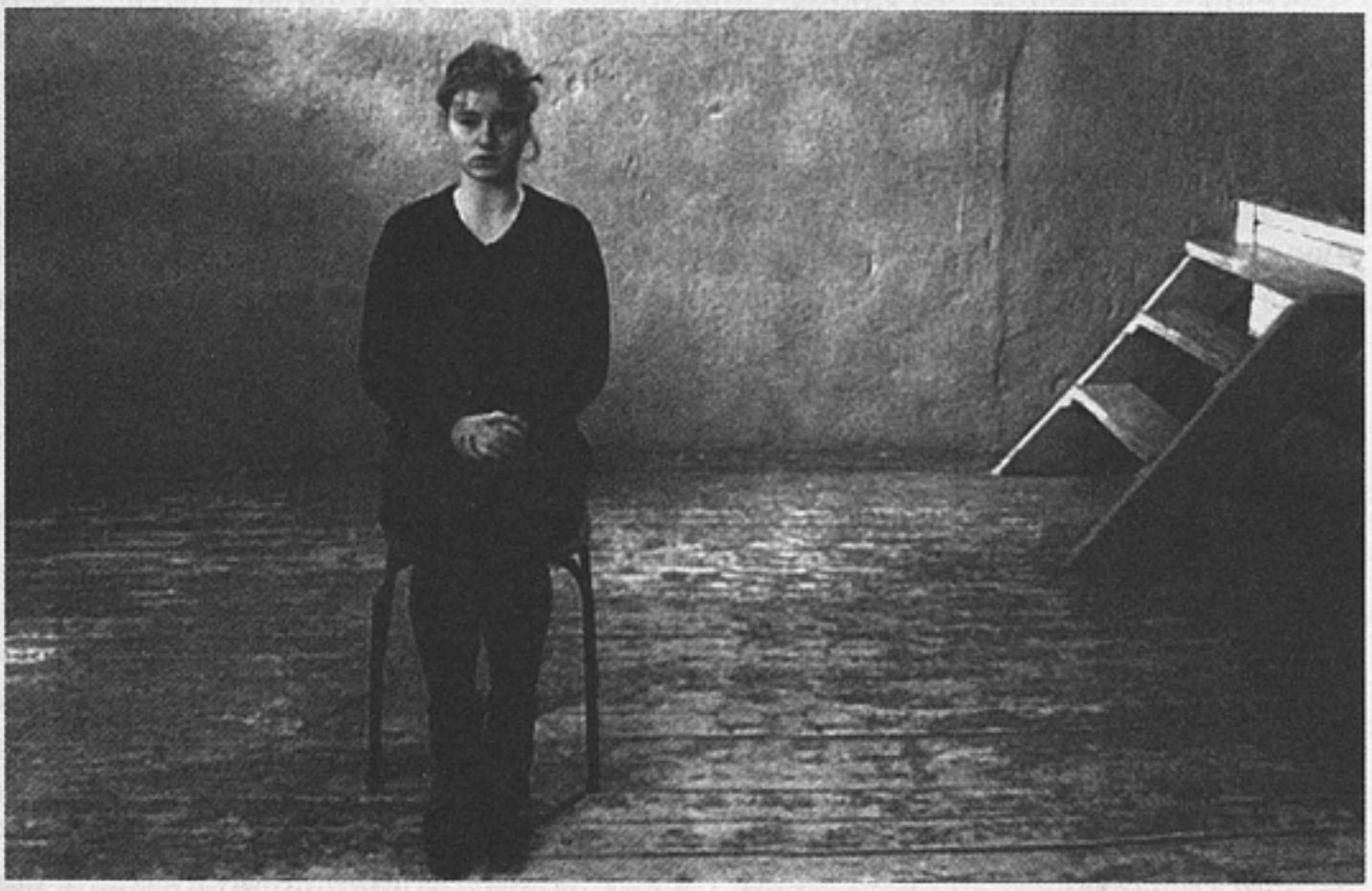
З.Кошелева. Видимо, с этим же скрываемым и изредка прорывающимся наружу контекстом связано то, что самым заметным событием фестиваля 2003 года стала картина Александра Расторгуева «Чистый четверг».

А.Шемякин. Все так. Шокирующий, бьющий наотмашь натурализм фильма вызвал бурную реакцию. Вокруг «Чистого четверга» развернулась дискуссия, в которой участвовали и кинематографисты, и критики, и зрители. Много говорилось о проблеме употребления ненормативной лексики на экране, о том, что в конце 90-х еще одно поколение молодых мужчин брошено умирать и что в России в скором времени может просто не остаться нормальных дееспособных мужчин. Еще несколько лет назад социальная наивность подобной философии вызвала бы усмешку, а то и обвинение в «жириновщине». Ведь мы были абсолютно уверены, что для искусства важен один мужчина, одна женщина и то, что происходит между ними, а все так называемые общественно-значимые проблемы не заслуживают внимания талантливых художников (это уже либеральное табу). Но оказалось, что мы дозрели до того, чтобы всерьез обсуждать такого рода социальные проблемы, вычитывая их из фильма. И мне кажется, что для современного художника совершенно естественно высказаться на подобную тему. А если это настоящий художник, то он найдет для своего высказывания новую экранную форму — и самобытную, и талантливую.

Всегда есть художники, которые сознательно раздвигают границы документального кино, тем самым его обновляя. Мне кажется, что полярные точки фестиваля определялись двумя радикальными картинами: «Тише!» Виктора Косаковского (Гран-при) и «Флэшбэк» Герца Франка (Специальный приз жюри). Правда, я считаю, что в этом было некоторое нарушение традиций, ведь, как правило, Спецприз получает кино «из ряда вон», авангардное по сути. И, на мой взгляд, Специальный приз было бы более уместно присудить фильму Сергея Дебижева «В реальном времени», учитывая и

саму его идею, и выбор материала, и монтаж. Я не случайно заговорил об этом. Мне кажется, что затронут очень существенный вопрос о том, как сегодня понимать авангард. Постмодерн всю проблематику поставангарда не покрывает. Я думаю, что авангардное кино (сейчас его было бы уместно назвать инновационным) — это прорыв, взгляд в будущее без оглядки на прошлое. Именно поэтому я бы не рискнул назвать картину Герца Франка «Флэшбэк» авангардной.

Фильм Косаковского — это демонстрация гипернаблюдения (где мир за окном не обозначен рамками кадра, а, напротив, втягивается в него, как в воронку) и одновременно ирония над этим гипернаблюдением, готовность его в любой момент демистифицировать. Это, безусловно, концептуальная картина, так как в ней происходит полное и тотальное разрушение одного из краеугольных камней документалистики — метода наблюдения, которое неразрывно связано с наблюдателем. При этом «Тише!» — сюжетное кино, к тому же вуайеристское, готовое каждую минуту по воле режиссера вырваться из сюжета, превратиться в «картинку», разрушив фактор совпадения наблюдаемого объекта и наблюдателя. Вернее, наблюдатель «выделяет» в объекте разные составляющие (событийность, световой режим, хроноло-



«Дело №1-377», режиссер Алексей Ханютин

гичность, визуальное «оформление» и т.д.). Этот фильм произвел шум в «благородном семействе» и заставил самоопределиться тех документалистов, которые сознательно хотят работать в традиционной манере. И ради бога. Но думаю, что каждый раз надо находить для этого новые онтологические основания, как это сделал, к примеру, Феллини в «8 ½», не паразитируя на традициях и осознавая, что в эпоху очередной революции, пусть и ощущаемой как «квази», они уже нам, к сожалению, не даны как некое автоматически гарантированное наследие. Раньше запрещалось читать и смотреть взрослым людям то, что они считали для себя нужным и важным. А сегодня не ясно, долго ли еще будут сосуществовать читатели и зрители, которые воспринимают художественный текст традиционно — как целостное высказывание. Другими словами, Косаковский как бы напоминает нам, что каждый кинодокумент, заслуживающий этого определения, — это достоверность, преодолевшая условность самого способа осмысления реальности. И очевидно, что «наив»: «что вижу — то пою» — еще большая условность, требующая особых виртуозных путей преодоления.

У Герца Франка ключевой концепт документального кино подрывается совсем с другой стороны. В его картине очень сильна вера в кино метафизи-

ческое, вера в то, что за данной реальностью таится что-то еще. В своем фильме Герц Франк отрицает саму возможность приблизиться к Богу в наблюдаемой реальности, утверждая, что к Нему нельзя прийти, глядя на то, как потрошат сердце, — таким способом вы Бессмертную Душу не найдете. (Глядя на Стену Плача в глазок кинокамеры, необходимо помнить, что это только знак, только символ.) «Флэшбэк» — это полемика автора с самим собой, так как теперь он осознал, что, много лет снимая документальное кино, он не раз путал символы с тем, что искал и чем хотел поделиться со зрителями. В этой картине удивительным образом соединились нарциссизм, запредельная искренность, жестокость по отношению к себе и к зрителям и поразительное ощущение проблемной ситуации в современном документальном кино. Смею заметить, что я не видел зрителей лучше, тоньше, требовательнее и одновременно доброжелательнее, чем зрители Екатеринбургского фестиваля. Тем не менее реакция на эту картину была шоковая. Одна из зрительниц, совсем еще юное создание, довольно точно выразила общее настроение, сказав что чувствовала себя буквально куском мяса, обреченным на заклание.

Мне кажется, что здесь свою роль сыграло несовпадение жизненного опыта, не неготовность говорить о каких-то серьезных вещах, а именно разность опыта, в том числе и религиозного, опыта покаяния, неотделимого (в фильме) от профессиональной рефлексии. Шок был естественным следствием неожиданной полноты откровенности, слишком сильной открытости автора. С помощью виртуозного монтажа и виртуозного повествования ему удалось поместить в картину как бы всю свою жизнь, неразрывно связанную со снятыми фильмами, так как повествование во «Флэшбэке» построено не по принципу «жизнь и творчество», а по принципу «мне отмщение и Аз воздам».

Однако и Косаковский, который дезавуирует наблюдение, и Франк, который дезавуирует проникновение в реальность, чисто формально все-таки более или менее традиционны. В то время как картина Дебижева «В реальном времени», на мой взгляд, не узнанная и не признанная, как раз авангардная и по способу выражения, и по содержанию. Режиссер делает не только метапародию на мегапроект «Петербург-300», он выстраивает фильм в стиле так называемого заппинга, картинки сменяют одна другую в ритме переключения телевизионных каналов. Создается новая визуальная реальность. Великолепно передан ритм движения руки (невидимой зрителями), переключающей каналы. Это виртуозная метафора того, каким образом отбирался материал для проекта «Петербург-300». Лично мне эта картина не только доставила удовольствие, но еще и объяснила, почему проект не сложился.

В ритме переключения возникают разные, до боли знакомые кусочки Питера, и мы понимаем, до какой степени заштамповано восприятие города. В этом фильме необыкновенно сильно чувствуется культурная почва, на которой находится автор. Кроме того, это не интегральный миф, а размышление о том, как обновить зрение и снимать тот же самый Питер или Москву.

Вспомни практику Леонида Гуревича, посылавшего своих учеников снимать навсегда уходящую натуру 90-х. Ослабление контакта с меняющейся реальностью, с тем, что всегда было одной из главных составляющих документалистики, — это еще одна из острых проблем современного документального кинематографа, на Екатеринбургском фестивале ставшая еще более очевидной. Современность вновь остается без языка. Я, кстати, связываю успех фильма Косаковского именно с тем, что это удачная, талантливая попытка эту безъязыкость преодолеть... ценой тавтологии, повтора, усугубляемого стремлением в любом пейзаже видеть социальную метафору. Некиногеничность современности (в свое время отмеченная покойным Сергеем Добротворским) по-прежнему актуальна. Может быть, это связано с тем, что не появилось исторической дистанции, которая позволила бы отрефлексировать визуальные образы времени, отделить сиюминутное от того,

что стало культурной памятью. В каком-то смысле продолжается безвременье 70-х, когда консервировалась эстетика. А раз окружающий мир осознается художниками как некиногеничный, то не возникает и общего поля полемики. Только отдельные фильмы будоражат нас, а для того чтобы фестиваль был полноценным, это общее поле (или, если угодно, концепт), где одна картина «цеплялась» бы за другую, развивала и уточняла ее посыл и давала бы зрителям образ принципиально не расколотого, не мозаичного, но пронизанного общими силовыми полями смысла, совершенно необходимо. В конце концов даже обидно: каждый раз я это пытаюсь сделать специально из отобранных вместе с коллегами фильмов.

З.Кошелева. Мне кажется, что на фестивале это «поле», возможно искусственно созданное, как раз возникло; быть может, в первую очередь благодаря работе отборочной комиссии фестиваля, которой ты руководишь уже много лет. Скажи, пожалуйста, какой главный принцип отбора?

А.Шемякин. Отбирают, главным образом, мои коллеги, я их слушаю и смотрю, а уж потом мы вместе принимаем окончательное решение, и в ряде случаев, если трудно договориться, я беру ответственность на себя (как было с «Франческой Ярбусовой» Виталия Трояновского, поначалу принятой за телепередачу — благо сделанной в «Островах», — а потом, по словам председателя нынешнего жюри Владилена Арсеньева, вышедшей в претенденты на один из главных призов). Отбирают самым простым способом, по принципу «нравится — не нравится». Постепенно формируется баланс мнений. Когда предварительный отбор произошел, начинаем думать, чего не хватает, для того чтобы процесс был представлен как можно полнее. Лично я уверен, что лучше всего, когда отбор происходит по великому принципу дополнительности. Иногда приходится брать картину, которая слабее какой-то другой, внешне более профессиональной. Я понимаю, что это крайне рискованная позиция, но мне дороже неровная вещь, в которой угадывается что-то новое, чем внешне грамотная, однако совершенно обычная, состоящая из многократно повторенных приемов.

Несколько лет мы работали практически без режиссеров. И это сказалось, у каждого ведь из нас есть «предрассудки любимой мысли», и очень хотелось поддержать ту или иную картину то за имя автора, то за тему. Хотя мы все зорко друг за другом следим, чтобы уйти от лоббирования. Но на этот раз отбирать было легче, потому что с нами работал Виктор Семенюк, директор программ питерского фестиваля, он привнес режиссерский взгляд, чего нам очень не хватало. И вообще мы все понимали друг друга с полуслова. Семенюк помог мне решиться отвергнуть работы именитых художников. В этом году их было как никогда много, хотя — не мытьем, так катаньем — нас все-таки обошли на волне местного патриотизма. И зря. На нас обижаются, действуют, как говорится, через голову, но нельзя тиражировать собственный успех, для фестиваля такие картины неинтересны. Зрителя-то все равно не обманешь.

З.Кошелева. Ты имеешь в виду картину Двинского?

А.Шемякин. Прежде всего я говорю о фильме Анатолия Балуева «Мам», но и о картине Владимира Двинского «Жила-была Одесса» в том числе. Мы не взяли картину Двинского, которая все равно попала в конкурс, таково было решение президента фестиваля Клима Лаврентьева. Это, кстати, второй раз в моей практике. Не думаю, что такого рода решения «сверху» полезны для фестиваля. Тем более что мы не взяли в конкурс и работы некоторых других именитых режиссеров. Я не вижу в этом ничего страшного. Это нормально. Каждое наше решение по определению не бесспорно, но оно всегда аргументировано. Я уже говорил, что мы ищем нечто новое. Даже в самом, казалось бы, разработанном жанре можно обнаружить новый прием, который делает картину интересной.

В качестве примера назову фильм Владислава Мирзояна «Неприкасаемый» об Александре Кайдановском. Это не традиционный портрет, а почти притча о судьбе человека, вверившего себя другому, иными словами — об ученике чародея, в которой, на мой взгляд, заложена скрытая поле-

мика с Тарковским, сделавшим Кайдановского своим медиумом в «Сталкере».

На стыке традиционности и поисков нового опять же сделана и упомянутая выше картина Виталия Трояновского «Франческа Ярбусова», в которой эстетика документального телепортрета, данного как бы «изнутри» объекта, без внешних сюжетных или иных «толчков» и уже самими же авторами телепрограммы «Острова» несколько автоматизированная, в данном случае отрефлексирована режиссером и представлена в новом качестве. В.Трояновский, И.Изволова и их коллеги явно движутся в сторону кино. Вот уберут микрофоны из кадра, сведут к минимуму закадровый голос Трояновского, и будет чистое кино. В фильме «Франческа Ярбусова» уже отработанные и хорошо известные приемы будто вновь заиграли. Вместо очередного портрета перед нами вечная история мужчины и женщины, наполненная вибрацией жизни, конкретностью этих отношений, — и вместе с тем это история Пигмалиона наоборот.

Вообще, по-моему, традиция жива преимущественно в обновлении, иначе она оборачивается ритуалом. Поэтому мне показался достойным внимания и фильм Максима Капитановского, Дмитрия Завильгельского и Алексея Шипулина «Пол Маккартни. 73 часа в России». Он традиционен в смысле повествовательности, но в нем невероятная смесь иронии (и самоиронии) и ностальгии по Beatles, что позволяет рассказать об искаженном восприятии культуры целыми поколениями советских людей, когда выстраивание стратегии добывания культурного продукта часто подменяло сам продукт.

В конце 80-х — начале 90-х нас окружил мир последствий, к которым только теперь стали подбираться причины. Поэтому я уверен, что ключевые сюжеты прошлого будут в современном документальном кино переобдумываться. Только теперь это будут главным образом телесериалы, в которых временной формат и законы жанра позволят автору не исчезать в ткани фильма, а появиться на экране и прокомментировать тот или иной сюжет.

З.Кошелева. С тем, что на этот раз председателем жюри был известный телевизионный продюсер Владилен Арсеньев, связано нарушение уже устоявшейся фестивальной традиции (ведь обычно приглашали режиссеров игрового кино), ее сознательное обновление или реверанс сложившимся обстоятельствам, попытка вовлечь телевизионщиков в фестивальный процесс?

А.Шемякин. Со мной на эту тему особо не советуются. Но, на мой взгляд, такой выбор председателя жюри совершенно естественен; ведь телевидение — главный продюсер и заказчик документального кинематографа. Да и традиция фестивальная нарушена не была, Арсеньев был руководителем, а неформальным лидером, к мнению которого, безусловно, прислушивались все члены жюри, был Андрей Смирнов. Он даже пожелал нам быть еще более строгими и неуступчивыми. В общем, я не думаю, что приглашение Арсеньева в жюри носило концептуальный характер. Так сложилось. Хотя, согласен, что оно симптоматично для ситуации, сложившейся буквально за последние восемь-девять месяцев, к которой многие просто не готовы, в том числе и критики, и социологи. Ведь меньше чем за восемь месяцев производство документальных фильмов телевизионного типа выросло в пять раз! Естественно, что этот «продукт» теперь претендует не на паритет, но на главенство. Вспомним ситуацию начала 90-х, когда неигровое кино просто исчезло с телевидения. Исчезнуть-то оно исчезло, но фильмы делались, силы копились. И когда в конце 1997 года открылся канал «Культура» (мне довелось на нем работать, правда недолго, в студии документального кинопоказа с момента основания канала), было что показывать из традиционного авторского кино — и старого, и нового. А сегодня именно на телевидении формируется новая шкала оценок, которая будет определять возможности развития отрасли. И, естественно, художественные и иные приоритеты, вплоть до формата. Грубо говоря, есть форматность темы, выбранной художником, а есть формат, заданный телевидением. И тут уже

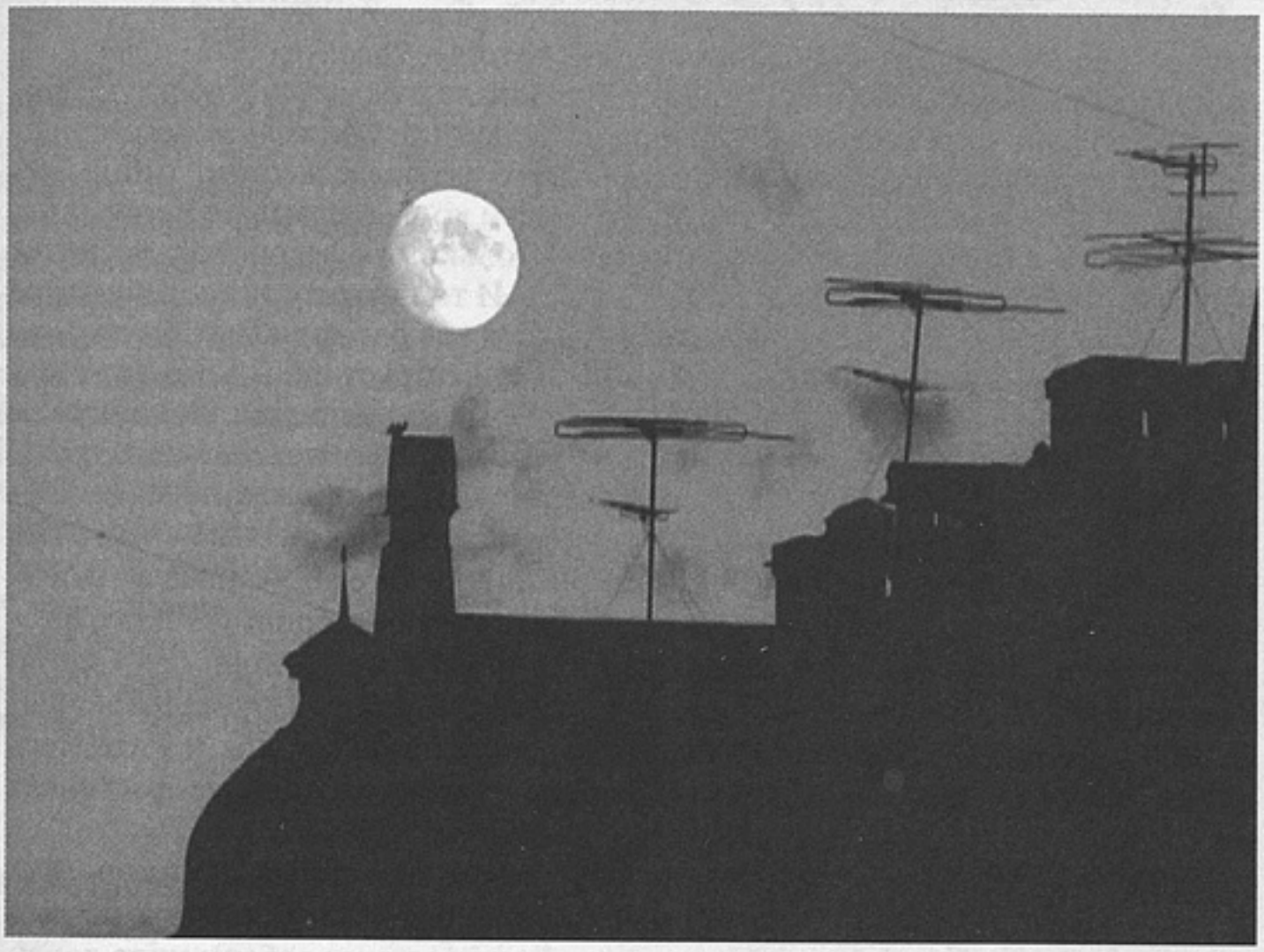
нас ждет совсем иная ситуация. Не исключено, что вообще придется проститься с понятием «инновация», — вон, отечественное ТВ никак не переварит фильм все того же Виктора Косаковского. При том, что 116 зарубежных каналов купили.

З.Кошелева. А телевизионные продюсеры ориентируются на фестивальных фаворитов?

А.Шемякин. Для телевидения фестивальные призы не много значат... Более того, они часто пугают телевизионных менеджеров, считающих призовые картины слишком эстетскими и заумными, да и цену сбить хочется. Значение имеет только режиссерское имя. Хотя, конечно, отношение к Екатеринбургскому фестивалю даже у телевизионщиков особое. Если картина победила в Екатеринбурге, то на нее, конечно, обратят внимание, хотя и не факт, что она обязательно будет показана широко. Долго ли так будет, не знаю.

З.Кошелева. То есть по всем показателям фестиваль в Екатеринбурге — главный, самый престижный и для телевизионщиков...

А.Шемякин. Да, конечно. Но то, что этот фестиваль уникален и безальтернативен, на мой взгляд, плохо.



«Тише!», режиссер Виктор Косаковский

З.Кошелева. А Санкт-Петербургский фестиваль разве не достойная конкуренция?

А.Шемякин. Это фестиваль короткого метра, он не чисто документальный, хотя там есть национальный конкурс именно документалистики. Конкуренция в чистом виде здесь невозможна, только партнерство. Нужен мобильный фестиваль документального кино, сознательно претендующий на создание нового информационного и культурного пространства. Если угодно, наш «Арсенал».

«Россия» безальтернативна еще и потому, что этот фестиваль — дитя перестройки с собственной, уже сложившейся мифологией. Все то, что происходит с этим фестивалем, отражает то, что происходит с российской документалистикой. Если, к примеру, на нем будут показываться только картины, снятые для телевидения, то это будет означать, что все пространство документального кино занято телевидением. Если появится большое количество дебютов, — то, что в кинематографическую жизнь вступает новое поколение.

Я бы вообще приглашал на Екатеринбургский фестиваль дебютантов, даже если их фильмы не попали на конкурс. Вот кому нужен контекст, чтобы лучше понять себя и не тратить время на унылое приспособление к обстоятельствам. Конъюнктура ведь все время меняется.

Мне кажется, что новое поколение будет поколением очередного разрыва с отцами, потому что пережившее нашу квазиреволюцию, оно переживало ее не на уровне экзистенциальном и социальном, как все более или менее сознательные поколения, а на уровне биологическом, что видно из фильма-открытия Сергея Мирошниченко «Четырнадцатилетние. Рожденные в СССР». Кстати, изначально появившегося на британском телевидении.

З.Кошелева. И это «племя, младое, незнакомое» может быть опасным для фестиваля в том смысле, что потребует пересмотра фестивальных традиций?

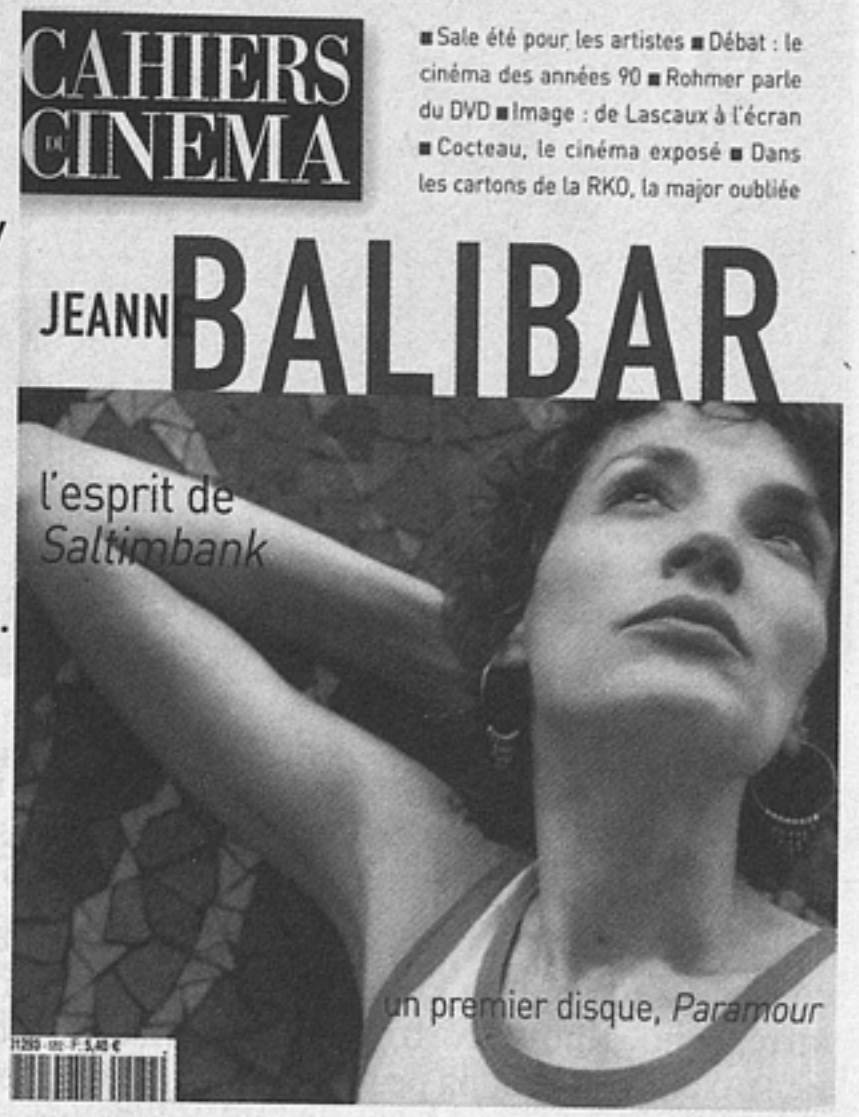
А.Шемякин. Главная опасность для фестиваля — остановиться в развитии. Должна расширяться работа отборщиков, нужно находить средства для того, чтобы приглашать картины хотя бы из так называемого ближнего зарубежья, а хоть бы и из дальнего. В этом году появились финны, надо бы звать поляков, как делает Павел Печенкин на своей «Флаэртиане». Стоит устраивать ретроспективы региональных студий, которые грозят совсем исчезнуть с лица земли. То есть, попросту говоря, фестиваль нуждается в реструктурировании. Правда, я пока не вижу воли к изменению. Сейчас у меня ощущение, что в первую очередь необходим во много раз более жесткий отбор, невзирая на лица и чины. Эта моя позиция у части коллег вызывает неприятие, но без этого фестиваль перестанет быть не только профессионально интересным, он просто потихоньку сойдет на нет. И то, что сегодня телевидение показывает много документального кино (хотя все равно недостаточно), во всех отношениях замечательно, потому что существует целый ряд зрительских картин, но явно не фестивальных, которые мы не берем на конкурс с легкой душой, так как это не означает, что картина пройдет мимо зрителя.

Однако мы еще не до конца осознали, что фестиваль, как и любое другое дело, должен делаться профессионалами. Профессия фестивального менеджера у нас все еще находится в зародыше, хотя ей уже начали учить. И профессионалы, безусловно, есть. Арт-директор Екатеринбургского фестиваля Инна Демежко или директор кинопрограмм «Киношока» Сергей Землянухин. В Екатеринбурге очень правильно разделены функции менеджера и отборщиков. Инна приглашает картины на отбор, как и Рита Черненко, а уже отборочная комиссия решает, пойдет картина на фестиваль или нет.

Назрела необходимость ротации отборочной комиссии, то бишь экспертного совета. Я не исключаю, что и меня не будет в отборочной комиссии на следующий год. Но я убежден, что фестивальных отборщиков должны знать в мире. Это профессия, а не должность. Поэтому все, кто заинтересован в существовании фестиваля «Россия» должны осознать, что фестиваль — это не константа, успех фестиваля надо каждый раз подтверждать заново. Становиться в позу и считать себя самыми лучшими не стоит. Самокритичность должна все время присутствовать. Необходимо реально оценивать ситуацию, на инерции славы далеко не уедешь. Будет воля к изменению, поддержит эту волю своими средствами государство, и вновь фестиваль «Россия» станет мотором нашего неигрового кино, как было в конце 80-х. Жизнь-то ведь опять крутой поворот совершает, мне кажется...

Исчезновение автора?

ФРАНЦУЗСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О КИНО 90-Х



Выход в свет книги Тьерри Жусса «По ходу работ, кино продолжается», заново организующей в единое целое все его статьи, посвященные кинематографу последних пятнадцати лет, показался нам подходящей отправной точкой для совместного размышления о нынешней ситуации в кинематографе и о тех изменениях, которые произошли в нем за предшествующее десятилетие. Бывшие и ныне действующие критики «Кайе дю синема», ставшие режиссерами, как Жусс и Оливье Ассаяс, или продолжающие работать редакторами, как Патрис Блуэн, Жан-Мишель Фродон и Жан-Марк Лаланн, — участники этого «круглого стола». В свободной форме и без заранее разработанной повестки дня они анализируют тенденции в кинематографе недавнего прошлого и рассуждают о том, какое влияние эти тенденции могут оказать на сегодняшнее кино.

Жан-Мишель Фродон. Мы собрались не для того, чтобы обсуждать книгу Тьерри Жусса, но чтобы, опираясь на нее, отметить направления движения в кинематографе. Прежде всего поражает, что 90-е годы отрицают преобладавшую с конца 80-х идею смерти кино. Они никак не подтвердили этот мрачный прогноз, открывавший некогда журнал Trafic и безапелляционно сформулированный в стихотворении Годара «Мертвый приход».

Тьерри Жусс. Фильм-симптом — «положение вещей» Вендерса — возвестил еще в начале 80-х если не о смерти всего кино, то, по крайней мере, об определенном представлении о нем. Вендерс и Даней, каждый по-своему, идентифицировались с кинематографом в форме крайней меланхолии. Появление новых веяний во Франции после десятилетия, показавшегося мне крайне обедненным — тогда прославились Бенекс, Бессон, и Каракс, — я отношу к 1992 году, который стал, помимо прочего, и годом смерти Сержа Данея.

Оливье Ассаяс. Лично у меня не было этого ощущения меланхолии, а вернее, краха, может быть, потому что я никогда не был синефилом. Для меня переживание смерти кинематографа было связано с неким специфическим взглядом на него, который мне был всегда чужд. Я не хочу сказать, что кино не было для меня важно, но оно никогда не становилось посредником между мной и миром. Я всегда считал, что кино может быть инструментом на-

«Ирма Веп», режиссер Оливье Ассаяс

блюдения, что им движут субъективности, с которыми я могу вступить в диалог, чтобы понять мир.

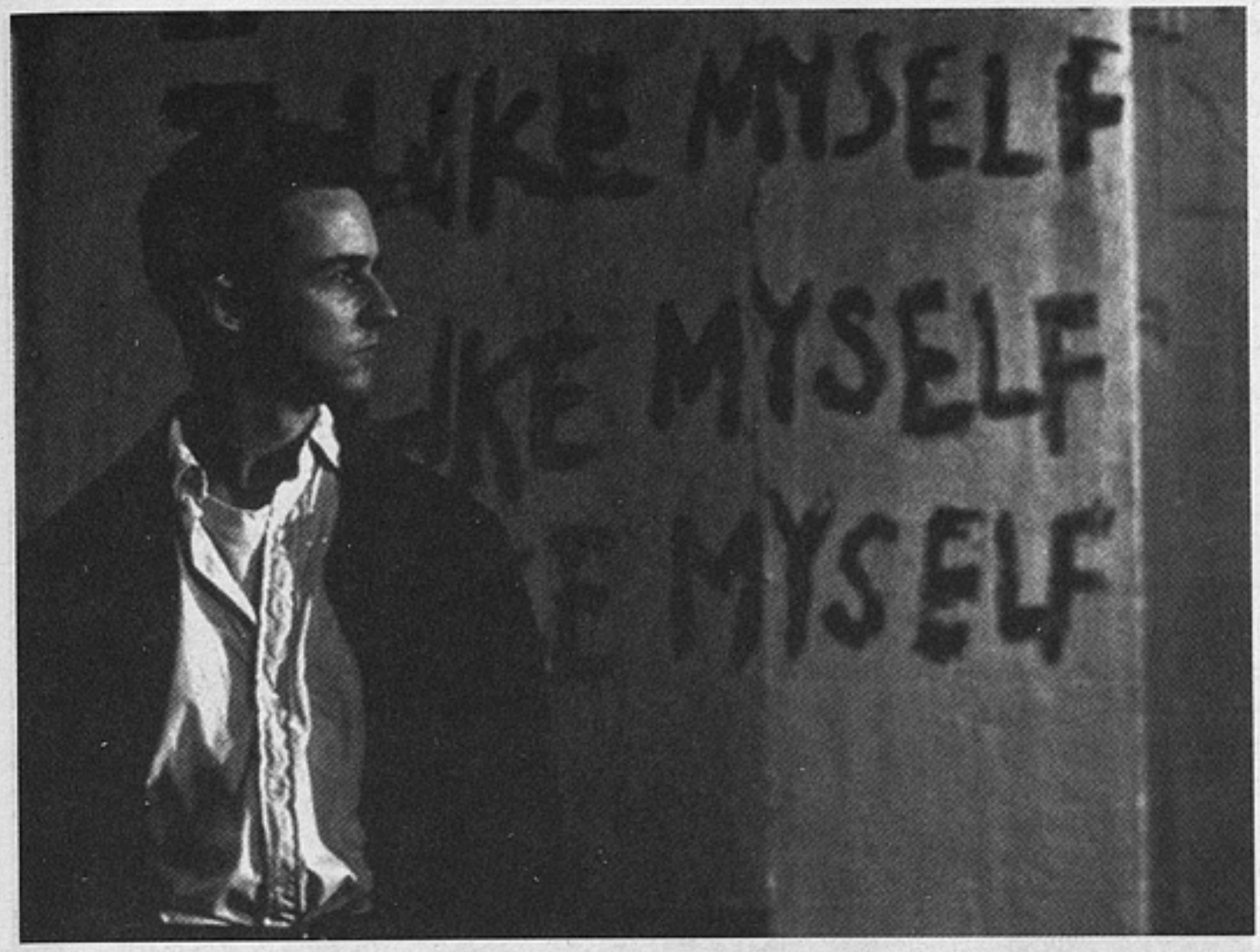
Жан-Марк Лаланн. Ты считаешь, что то представление о мире, которое дает кино, чуждо синефилии?

Оливье Ассаяс. В том виде, в котором я с ней столкнулся, синефилия способствует изучению кинематографа как вещи в себе, а это совершенно неинтересно. Кроме того, меня никогда не трогала афишируемая Вендерсом меланхолия, а говоря резче, я всегда считал ее старомодной. Если обратиться к немецкому кино, то мне гораздо ближе «Предостережение святой проститутки» Фасбиндера — живой фильм о современном кино, о том, что в нем есть от борделя. Но эта идея гораздо интереснее представлена у Годара — впрочем, он ее, собственно, первым и заявил. Его дискурс всегда пронизывала мысль о смерти кино, более того, она занимает в нем центральное место, в частности потому, что он всегда проводил связь между кино и изобразительным искусством: смерть искусства — это «момент» эстетической теории, который, в сущности, означает завершение какого-то цикла.

Жан-Марк Лаланн. После пяти фильмов ты снял «Ирму Веп», сюжетом которой являются съемки, тревога и творческий кризис режиссера, то есть сценарные мотивы, близкие к «Положению вещей» Вендерса. Хотя ты пошел в противоположном направлении — не к утверждению о смерти кинематографа, а, наоборот, к идее его возрождения, распространения в разных направлениях.

Оливье Ассаяс. В середине 90-х у меня возникла потребность задать себе вопрос, которой я до тех пор все время откладывал, — вопрос о моем месте в кино. Реализован он был в виде документального фильма о Хоу Сяосяне, где я пытался разобраться, каким образом человек может артикулировать свое существование и творчество в виде книги о Кеннете Энгере, которая была небольшим трактатом о моем подходе к кинематографу, и, наконец, через «Ирму Веп»... Не то чтобы я хотел снять «фильм о кино», но в моем распоряжении был сам механизм комедии, позволявший коснуться тем, которые я никогда не смог бы затронуть серьезно. В сущности, для меня это было попыткой осмыслить кинематографическую практику, поразмышлять о кино в форме, освобожденной от какой бы то ни было тяжеловесности.

Тьерри Жусс. Эти три работы указывают как раз на стремление заново сформулировать (и я полагаю, что это относится не только к тебе), кому именно



«Бойцовский клуб», режиссер Дэвид Финчер

хотят наследовать кинематографисты 90-х. Мы присутствуем при выстраивании другой географии и другой генеалогии, примером чему могут служить герои «Ирмы Веп», Хоу Сяосянь и Кеннет Энгер. Важным источником этого процесса является кино конца 60-х и начала 70-х годов, в особенности то, что принято называть «новым Голливудом», маньеризмом, концом и обновлением жанров. Я думаю, что многое из произошедшего в 90-е соотносится именно с этой эпохой, что, в свою очередь, предполагает влияние.

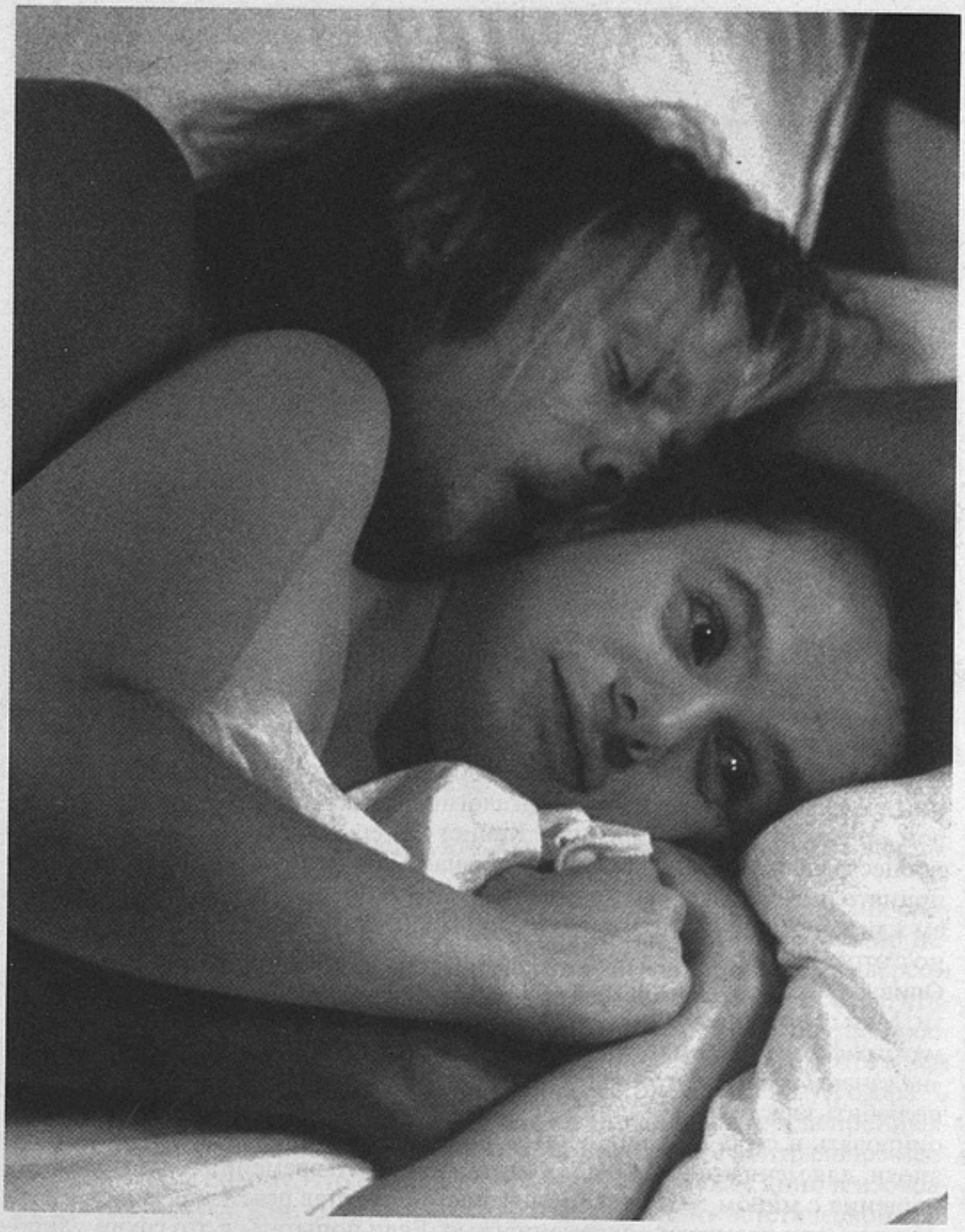
Оливье Ассаяс. Я не согласен со сближением маньеризма и современности. Мои отношения с кино всегда были отношениями с современным кинематографом, моя «*не*синефилия» связана именно с тем, что я совершенно «не узнаю» себя в долгой истории кино, в которой сначала надо встретить и полюбить классический кинематограф, а лишь потом постепенно эволюционировать в сторону современных авторов. Хотя я могу любить и другие эпохи, для меня все началось с кино 60-х — с того времени, когда способ отношения с миром, умение охватить настоящее стал реализовываться именно в том, что называют современностью. Если попытаться это сформулировать, что само по себе, конечно, сомнительно, то классицизм я рассматриваю как маньеризм, а современность — как классицизм. Как фронтальный взгляд на мир. Это определяет имперессионизм в живописи или «новую волну» в кино. Упрощая, я могу сказать, что: Пазолини — классика, Де Сика — маньеризм.

Тьерри Жусс. Однако надо учитывать, что кинематографисты «новой волны» — это первое поколение синефилов, и нельзя не принимать в расчет это их качество.

Жан-Мишель Фродон. Как бы то ни было, в конце 80-х современное кино оказалось в сложном положении.

Тьерри Жусс. Но в 90-е кинематограф найдет свое место. Важным теоретическим стимулом для этого стала «новая волна». Арно Деплешен постоянно обращается к ней в своих фильмах и высказываниях, мы видели возвращение Филиппа Гарреля с картиной «Я больше не слушаю гитару». И наоборот, можно констатировать, что возродилась также и агрессивность по отношению к «новой волне», к ее реальным и возможным последствиям по отношению к тем, кто претендует на ее наследие, тогда как предыдущее десятилетие было к ней скорее равнодушно.

Жан-Марк Лаланн. В 80-е годы наиболее отчетливо «новая волна» присут-



«Рассекая волны», режиссер Ларс фон Триер

ствовала в фильмах Каракса, причем в фетишизированной, забальзамированной форме, тогда как в 90-е она возвращается в большей степени как инструмент, как метод. Это эпоха, побившая все рекорды по числу дебютных фильмов, сделанных в благоприятной атмосфере, созданной главным образом Пьером Шевалье на ARTE, а также финансированием Canal+. Первый раз за многие годы возникло ощущение «новой весны», которая, однако, совершенно не пересекается с синефильским культом.

Оливье Ассаяс. Значение, придаваемое первому фильму, — это характерная черта 90-х. Присуждают специальные призы, предоставляется аванс с будущих сборов и т.д. Мы присутствовали при встрече политической воли с новым поколением кинематографистов. Эта эпоха была прожита как достаточно противоречивая, пронизанная разнородными течениями, богатая, но непоследовательная. Книга Жусса по сути указывает на новый цикл — и не только во французском кино, потому что вырисовывается новая карта мирового кинематографа.

Жан-Мишель Фродон. Эта эпоха стала также эпохой конца больших нарративов, отказом от коллективных идеологических горизонтов, что пробудило недоверие и сдержанность в восприятии обобщающих идей. Годар и Даней, отождествлявшие кинематограф с большими нарративами своего

века, утверждали, что, когда для этой роли больше не остается места, кино умирает. Тьерри Жусс не берется построить заново большую историю кино, но подчеркивает моменты связи, эффекты целого, объединение в единую сеть точечных событий.

Тьерри Жусс. Временна́я дистанция по отношению к предшествующему периоду позволяет пересмотр его ценностей. Например, Тим Бёртон или братья Коэн кажутся мне сегодня чересчур переоцененными режиссерами. Кроме того, вообще встает вопрос о применимости идеи авторского кинематографа к американскому кино. Следует ли в этой связи учитывать творчество, например, Дэвида Финчера или братьев Вачовски?

Патрис Блуэн. В 90-е годы получила распространение теоретическая концепция, которую Жиль Делёз обозначил как «фильм-мозг» в двух «модальностях»: одна связана с ускорением и гибридизацией, со скрещиванием, другая — с замедлением и эзотеризмом.

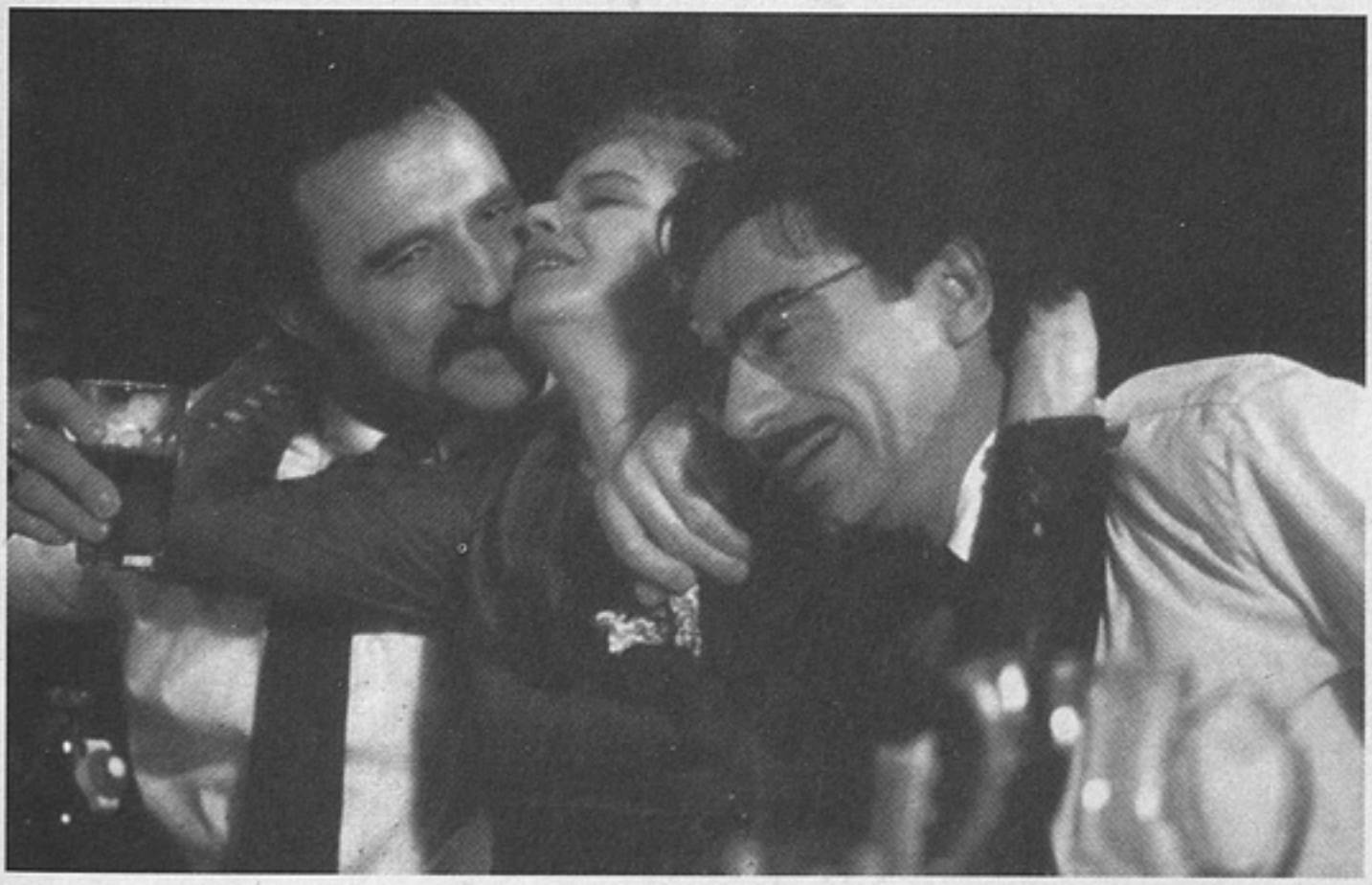
Тьерри Жусс. В качестве примера можно привести Оливера Стоуна и Дэвида Линча как представителей этих двух тенденций, преломляющихся в авторских стилях, о которых можно долго дискутировать. Стоун, без сомнения, оказался более важной фигурой, чем когда-то казалось, а Линч, которого я в свое время защищал, стал объектом такого культа, что следует еще раз более спокойно определить его место. Особенно учитывая горячность, с которой к нему относятся в университетском мире. Но сегодня в любом случае в американском кинематографе очень сложно понять роль автора[1].

Патрис Блуэн. Сегодня эта эволюция воспринимается в новой форме: с одной стороны, «караоке в картинках» Майка Майерса, с другой — «барочный» кинематограф М. Найта Шьямалана.

Жан-Марк Лаланн. Теперь уже нельзя отождествлять автора с человеком, чья подпись стоит в титрах. А поскольку одновременно происходят ускорение и гибридизация, то больше невозможно отождествлять фильмы с режиссерами. Полюбившиеся нам авторы, которые появились в американском кинематографе за последние пятнадцать лет, от Бёртона до Линча, очень быстро попали в положение «суперавторов». Они не подтвердили теорию о том, что в Америке художники самовыражаются преимущественно в рамках системы студий. Сегодня американские создатели фильмов находятся на периферии и с эстетической, и с экономической точки зрения.

Жан-Мишель Фродон. Отношения авторов с мэйджорами всегда были подвержены движению притяжения — отталкивания. Мы до сих пор открыва-

[1] Жиль Делёз в своих книгах Image-mouvement и Image-temps выдвигает концепцию отдельного фильма в буквальном смысле как своего рода «мыслящей вещи». — *Прим.переводчика.*



«Подполье», режиссер Эмир Кустурица

ем режиссеров, пытающихся утвердить свой стиль внутри студийной системы, и несомненно яркий тому пример — М. Найт Шьямалан.

Жан-Марк Лаланн. Пятнадцать лет назад можно было еще думать, что братья Коэн или Бёртон добьются статуса, сопоставимого со статусом Скорсезе: большие бюджеты, великая подпись... Этого не произошло. Бёртон отрекся от своей сигнатуры, а братья Коэн замкнулись в микросистеме, на обочине индустрии, где практически дышать очень трудно.

Патрис Блуэн. Сейчас на авторов легло бремя гораздо более тяжелых требований. Речь идет уже не о том, чтобы просто снимать для широкой публики, а о блокбастерах.

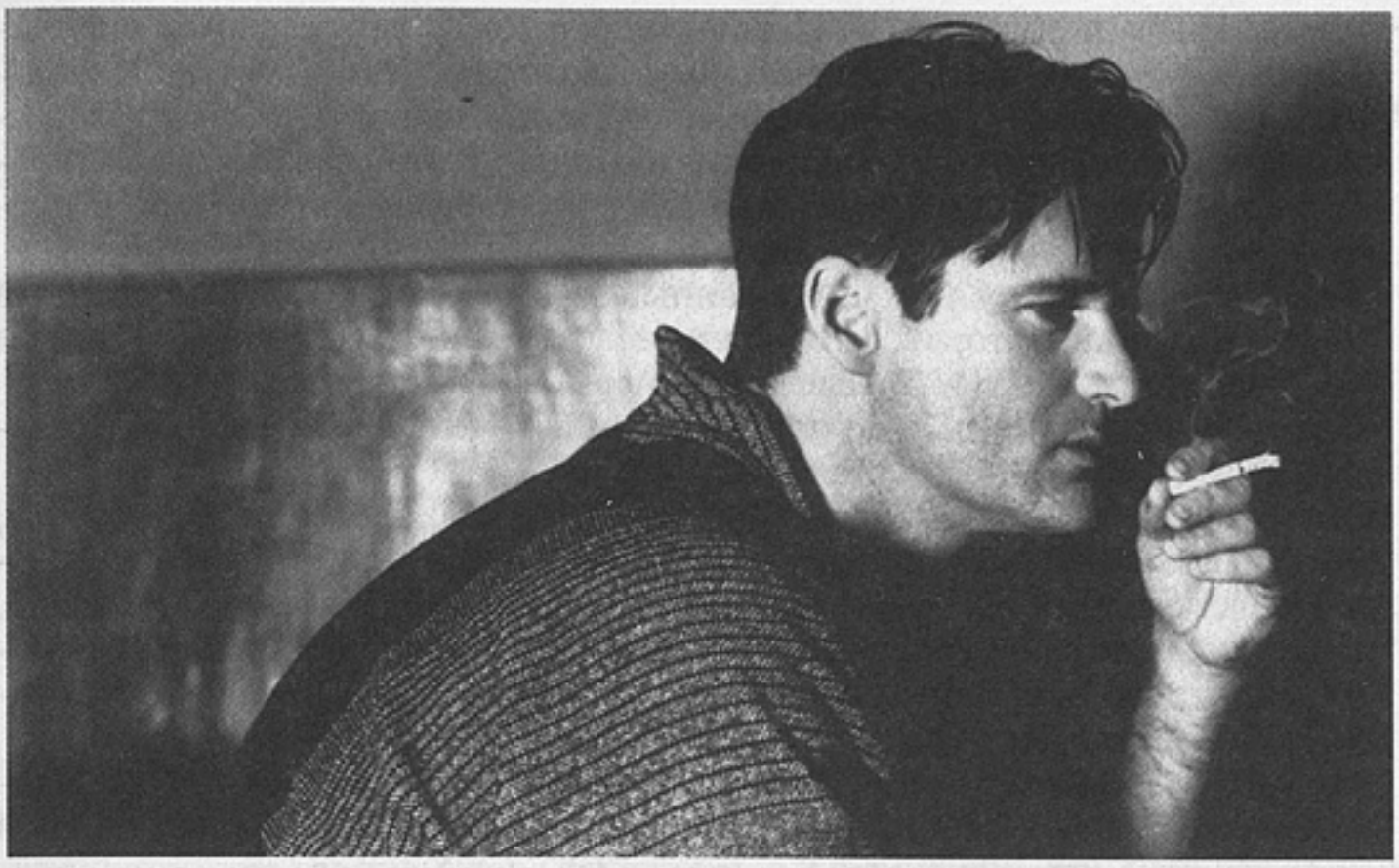
Оливье Ассаяс. Те представители авторского кинематографа, кто пошел по этому пути, выбрали его прежде всего потому, что так можно заработать. А студии в свою очередь нуждаются в режиссерах, способных в изобретательной, неповторимой манере проиллюстрировать то, что в противном случае осталось бы всего лишь промышленным проектом, — в людях типа Тима Бёртона, но они нуждаются и в настоящих авторах, то есть в людях, имеющих индивидуальное ви́дение мира. Со временем идея авторства опошлилась, так что теперь непонятно, где проводить различие.

Жан-Марк Лаланн. Ты, кажется, увлекался кинематографом Финчера?..

Оливье Ассаяс. Да нет. Есть один фильм, который мне очень понравился, — «Бойцовский клуб», потому что он затрагивает болезненные вопросы, касающиеся современной идентичности, но я не утверждаю, что Финчер — представитель авторского кино: ни один из этих его фильмов меня не заинтересовал. Любопытно, что не заинтересовала меня и ни одна из книг Чака Паланика. Впрочем, вопрос об авторстве тем более важен, что сегодня создатель часто физически отсутствует в некоторых ключевых моментах производства «его» фильма, которые снимают или производят конкретные узкие специалисты, зачастую одни и те же из фильма в фильм. Действительно, кто на самом деле делает фильм? Как зрителя меня это не особенно беспокоит. Можно подсесть на продукты массового потребления (как на наркотики), в том числе на кино, которое, в свою очередь, и формирует эту самую «массу». И это, можно сказать, одновременно и хорошо, и плохо, но я — в том числе и как зритель — не этого жду от кино. Мне интересно присутствие автора, который самостоятельно смотрит на мир и делится со мной тем, что он видит.

Жан-Мишель Фродон. Если взять в качестве примера «Бойцовский клуб», там есть некое ви́дение мира, но необязательно, что оно принадлежит режиссеру, это, скорее, ви́дение, присущее самим индустриальным артефактам, которые непроизвольно фиксируют состояние мира и состояние умов.

«Фарго», режиссер Джоэл Коэн



«Шоссе в никуда», режиссер Дэвид Линч

Оливье Ассаяс. Так случилось, что я открыл для себя «Бойцовский клуб» в своеобразных обстоятельствах, когда несколько месяцев не видел ни одного фильма, потому что работал над своим собственным. Я посмотрел подряд за неделю три фильма: «Бойцовский клуб», «Человек на Луне» и «Буллворт». Возникло ощущение, что в голливудском кино происходит что-то более интересное (и не только с точки зрения формы, но с точки зрения смысла), чем в то же самое время в независимом американском кино. Получил ли этот момент какое-либо продолжение, вышло ли из него что-нибудь? Я не уверен. То, что я видел за последнее время, скорее разочаровывает.

Патрис Блуэн. Проблема нынешней ситуации, вероятно, в том, что есть сценаристы и анонимные продукты. И с той, и с другой стороны наблюдается избыток.

Тьерри Жусс. Киноведческая мысль во Франции, в частности, всегда нуждалась в этих двух полюсах: авторское кино и Голливуд. В последнее время Каннский фестиваль сыграл важную роль в крещении новых авторов (и не только американских, но и фон Триера, Альмодовара, Кустурицы и т.д.), вызвав такую эскалацию, что совершенно лишил их фильмы возможности свободного существования, настолько активно в данном случае срабатывают навешанные ярлыки. Отныне авторская подпись — это коммерческая ценность, выведенная на сцену производством, это эффект «знаменитой марки».

Патрис Блуэн. В связи с этим следует различать две формы исчезновения автора: одну — со стороны машины, другую — по модели, какую представляет кино, которое играет с исчезновением автора, сохраняя при этом этическую позицию. Можно сказать, что подобная тенденция характерна для Жан-Клода Руссо во Франции или Наоми Кавадзэ в Японии.

Оливье Ассаяс. Скорее речь идет о проблематичности статуса вымысла.

Жан-Марк Лаланн. И о кризисе режессуры как авторитарной структуры — жесткой, без разрывов, сетки смысловых эффектов.

Жан-Мишель Фродон. Названные Патрисом три имени кажутся мне показательными не в плане исчезновения автора, а в плане исчезновения режиссера. Эти люди позиционируют себя как художники, но теперь уже необязательно только в рамках кинематографа. Здесь мы сталкиваемся с новыми современными установками — новыми сближениями, в частности с изобразительными искусствами.

Тьерри Жусс. Сегодня можно обратиться к новым методам написания истории кино, минуя традиционную хронологию, классификацию по странам и по авторам. Эти методы будут лучше приспособлены к сегодняшнему восприятию кинематографа, гораздо более деиерархизированному и менее поддающемуся классификации.

Жан-Мишель Фродон. Мы вышли из эпохи, когда кинематограф структурировался прежде всего материальными возможностями доступа к фильмам. Эти отношения исчезают по мере того, как технологии дают нам возможность распоряжаться всем кинематографом. В этой связи возникает насущная необходимость осмысления всего этого огромного объема. В противном случае только рынок будет устанавливать все правила.

Жан-Марк Лаланн. Глобализированный подход к кино, ориентированный на имена великих авторов, сегодня уже невозможен. Несомненно, что Делёз был последним, кто мог это сделать. Теперь надо выстраивать новые связи.

Тьерри Жусс. Жанровый подход, казавшийся очень плодотворным лет десять назад, сейчас мне кажется отыгранным.

Оливье Ассаяс. Если наблюдается вымывание, исчезновение места автора, где же тогда место пишущего о кино? Письмо об искусстве существует только в качестве диалога, а для диалога требуются двое. Правда, не исключено, что французские критики сами изобрели голливудский авторский кинематограф, чтобы иметь собеседников — посредников между ними и этой воображаемой кинематографической вселенной.

Патрис Блуэн. Можно обратиться к опыту критиков, пишуших о современном искусстве, у которых гораздо более концептуальный взгляд на свой предмет, чем у кинокритиков. Когда критика современного искусства сблизилась с кинокритикой, оказалось, что мы имеем дело с двумя совершенно разными уровнями дискуссии. Видимо, их нужно как-то соединить и вывести некий гибрид двух подходов.

Оливье Ассаяс. А зачем? Вместо сближения с изобразительным искусством я вижу скорее уклон в социологию, неизбежную при установлении отношений с кино как с производственным комплексом. Я не думаю, что теория изобразительного искусства, зачастую связанная с формальным анализом, может заложить новые основания для анализа кино. Еще одно следствие этой ситуации — одиночество пишущего, который не ведет диалог, а просто отчитывается об увиденном и никогда не получает ответа.

Патрис Блуэн. Я совершенно не приемлю термин «социология». Я считаю, что эстетический подход, одновременно личный и теоретический, противостоящий идее потока, все еще возможен.

Жан-Мишель Фродон. Работа критика по определению является противостоянием потоку, она заключается в структурировании объектов, перед которыми может разворачиваться речь и, насколько это возможно, мысль. Критическая работа формируется движением против течения. Иначе можно действительно оказаться в одиночестве, что произошло с такой фигурой, как телекритик. Область, в которой эксперементировал Серж Даней и описал, насколько тосклива эта профессия.

Жан-Марк Лаланн. В частности, в случае голливудского кинематографа мы сейчас имеем дело с фильмами, с которыми можно продуктивно полемизировать, вести диалог, не устанавливая при этом осмысленных отношений с автором, с ви́дением мира, присущим отдельному человеку. Мне очень нравится последний «Остин Пауэр», но я сомневаюсь в конструктивности рассуждений об этом фильме, отталкивающихся от Джея Роуча.

Патрис Блуэн. Можно найти место для Майка Майерса — ни уничижительное, ни переоцененное — и размышлять о том, что он делает, при этом не превращая его в альфу и омегу современного кино.

Жан-Мишель Фродон. Одно из важнейших событий 90-х — это внезапное появление новых кинематографий. Оно предполагает иное восприятие, отличное от существовавшего в предшествующие эпохи, в большей степени ориентированное на Запад.

Тьерри Жусс. Это верно в той же мере, в какой в 60-е годы кино впервые по-настоящему открылось миру под знаком политики и стран третьего мира, что, конечно, возымело какой-то результат и в плане художественных исканий. Сегодня эти акценты уже не играют той роли, никто больше не идет смотреть Киаростами или Хоу Сяосяня из-за политических соображений или в связи с политической ситуацией в Иране или на Тайване. И не случайно, что большие программы Жан-Лу Пассека в Бобуре, стремившегося по-

казать все кино какой-то одной страны, больше не существуют. Им на смену пришел другой подход.

Жан-Марк Лаланн. Зато мы стали свидетелями формирования рынка world cinema[2].

Оливье Ассаяс. В начале 80-х нам предстояло еще многое открыть — в особенности, если та или иная страна отказывалась сводить свое кино к одному-двум показательным авторам или только к политическим фильмам. Теперь эта работа завершена.

Жан-Мишель Фродон. И все же еще многое остается неизвестным... Кинематографическая карта мира в 80—90 годы пополнилась только одним континентом — Азией. Необязательно считать, что были упущены какие-то замечательные фильмы из Латинской Америки, Африки или Океании, но кинематографическая планета в последующие годы все еще может радикально измениться.

Оливье Ассаяс. Это верно, ведь мы уже стали свидетелями выравнивания, унификации разных кинематографических миров, в которых отныне в одно и то же время циркулируют одни и те же вещи. Я полагаю, что больше нет «примитивистского» кино, которое мы смогли бы в будущем открыть. Сегодня выдающимся современным кинорежиссером можно назвать Вонг Карвая, живущего в Гонконге, но финансируемого международными инвесторами, в частности французскими. А вот у Хоу Сяосяня, который в большей степени вписан в культурную, историческую, политическую проблематику своей страны, возникает больше проблем.

Тьерри Жусс. Однако, когда Хоу Сяосянь снимает «Миллениум Мамбо», он открывается другим территориям, в частности он снимает Японию в той же стилистике, в которой снимал Тайвань.

Жан-Мишель Фродон. Но вопрос прежде всего в том, чтобы повторить тот поиск, который вели многие из нас, — поиск кинематографического «иного» — новых направлений, которые наиболее ярко сейчас развиваются в Аргентине.

Оливье Ассаяс. По-моему, Пабло Траперо — один из лучших современных режиссеров. Кроме того, мне понравился фильм Лукресии Мартель.

Тьерри Жусс. Мы уже видим, как повсюду растет количество ретроспектив молодого аргентинского кино, всего через четыре года после открытия Мондо Груа.

Жан-Мишель Фродон. Это следствие того явления, о котором мы говорили: киномир, столицей которого является Канн и который может быть назван «иным миром» по отношению к Голливуду, требует подпитки «авторскими ценностями», и они должны постоянно обновляться.

Жан-Марк Лаланн. Когда мы впервые столкнулись с тайваньским или иранским кино, там уже были режиссеры, которые сняли интересные дебютные фильмы. Когда же мы познакомились с Лукресией Мартель, показывающей «Ла Сьенагу» в Синефондасьон, эти «новые территории» показались с самого начала интегрированными в международную ассоциацию авторского кино. Кроме того, мы наблюдаем большее разнообразие способов циркуляции фильмов внутри этой киновселенной. Если в 90-е годы Франция была главным спонсором для Линча, Вонг Карвая, Джейн Кэмпион, Альмодовара, сегодня подобное финансирование можно найти во многих регионах мира — по всей Европе, в Канаде, в Японии...

Оливье Ассаяс. Улучшилась циркуляция кинопродукции на международной сцене. Это создало благоприятные условия для успешных проектов, на базе которых можно создать международный рынок независимого кино, — в Роттердаме, в Локарно или еще где-то.

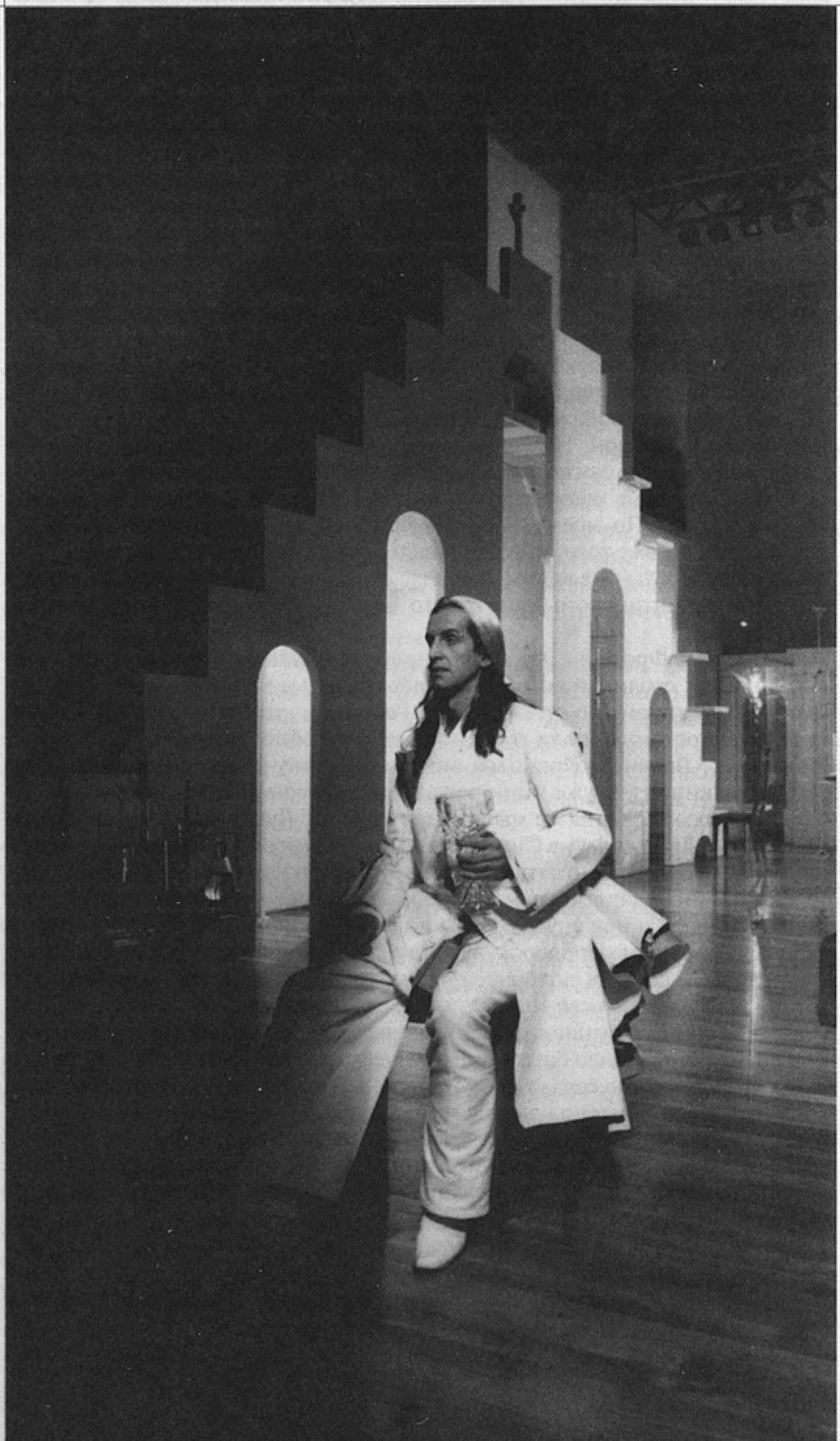
Жан-Мишель Фродон. Все это возникает из рыночной стратегии, которая теперь работает не на исключение и уничтожение миноритарных или менее рентабельных явлений, а на придание максимальной ценности всем секторам кинематографа.

Cahiers du cinéma, 2003
Septembre, № 582

Перевод с французского Инны Кушнаревой

[2] Ср. с world music, коммерциализированной этнической музыкой на экспорт. — *Прим. переводчика.*

О П Ы Т



«Моцарт и Сальери», режиссер Анатолий Васильев

Фото Анатолия Васильева

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ:

«Я — фотолюбитель»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зара Абдуллаева. Вы давно снимаете и очень много. С чем связано это желание — с обстоятельствами, настроением, личными мотивами?

Анатолий Васильев. Я — фотолюбитель. Это принципиально. И говорит о том, что не хочу находиться в отряде профессиональных фотографов. А любителю знаешь, что важно? Чтобы то, что он делает, кто-то любил. Хотя бы еще один человек. Я люблю фотографический механизм. Никогда не перейду на цифру. Потому что она не трещит, не шуршит, не щелкает. Мне нравятся тяжелые и сложные механизмы — раньше очень нравились с зеркальной камерой.

З.Абдуллаева. А рассматривать карточки потом не любите? Любителю важнее процесс или результат?

А.Васильев. Казалось бы, любитель любит себя снимающим. Но это не так. Я люблю то, что общелкиваю. И никогда не пользуюсь экспонометром — определяю композицию по принципу «жарко» или «холодно».

З.Абдуллаева. Это соответствует реальным жаре-холоду или внутреннему ощущению?

А.Васильев. Может и соответствовать. Я свет слышу через «жарко» и «холодно». Давным-давно, в какой-то момент — от чрезвычайной загруженности — я испортил зрение. Предметы двоятся. Раздваиваются по вертикали. Но при сильном солнце вижу прекрасно. Я стер остроту зрения на «Одессе» — на монтажном столе, когда работал кинолюбителем.

Раньше я видел, как время пробегает от моего взгляда к объекту, как оно бежит между объектами. Натуру — очень хорошо помню — я различал в категориях пространства и времени. И буквально слышал, как скользит взгляд, как пространство разделяет композицию вещей и природы.

З.Абдуллаева. Движение времени — это не метафора, а физиологическое ощущение?

А.Васильев. Не метафора. Я мгновенно влюблялся в то, что снимал.

З.Абдуллаева. Именно в момент съемки? А не то что — влюбился и потому снимаю. Какие еще отношения с объектами вас интересуют?

А.Васильев. Только зафиксированный объективом объект я запоминаю на всю жизнь. Незафиксированный забываю сразу. До сих пор помню те мгновения и те объекты во всех подробностях. А все остальное, что было до и после, не помню.

З.Абдуллаева. Когда же вы снимаете?

А.Васильев. Выхожу как на охоту. Я готовлюсь, прихорашиваюсь и иду охотиться. Иначе это просто жанровые фотографии и вообще каждодневная жизнь.

З.Абдуллаева. Вы идете, скажем, с заряженной цветной пленкой, но охотничьим нюхом вдруг чувствуете, что пригодилась бы черно-белая. И что?
А.Васильев. Ничего. Не все ли равно? Ты знаешь... конечно, каждому объекту — свой негатив.
З.Абдуллаева. Существует распространенное мнение, что черно-белая пленка — более художественная, выразительная. А цвет что-то убивает или от чего-то ограждает. Черно-белое кино устаревает не так быстро, как цветное.
А.Васильев. Фотография от кинематографии отличается только динамикой. Это означает, что цвет на фотографии статичен, а в кино — динамичен. Но происходит все наоборот: цвет на фотографии, которая статична, обладает динамикой. А цвет в кино на самом деле статичен. Значит, приемов, набора приемов цветового решения в фотографии гораздо больше, чем приемов цветового решения в кино. Это во-первых. Во-вторых, черно-белое изображение прекрасно тем, что за ним воображаешь цвет. А цветное нехорошо тем, что цветовое воображение аннулируется. Немое кино замечательно тем, что ты воображаешь звук и наслаждаешься воображаемым звуком вместе с воображаемым цветом. Звуковое и цветное кино аннулируют эти два чудеснейших занятия воображения.
З.Абдуллаева. Черно-белое кино и фото внушают чувство достоверности.
А.Васильев. Правильно. Когда видишь на странице книжные знаки, это всего лишь символы. Но, складывая эти знаки в слова, за ними воображаешь самую невероятную реальность. Все очень просто. Такой же эффект и в черно-белых фотографиях, и в кино.
З.Абдуллаева. И свое воображение принимаешь за достоверность.
А.Васильев. Именно. Кино, по определению, находится на территории физической реальности. Театр, по определению, находится на территории ирреальной. Поэтому язык кинематографа — это язык физической реальности, а язык театра — реальности метафизической. Банальность. В прошлом столетии театр и кино были участниками одной «стометровки». Но театр забежал на дорожку кино и наоборот. Искусство психологического реализма заняло в театре место, положенное ему в кино. А инструментарий у них разный. Мне про «Вассу» говорили как о «широкоформатном кино», потому что в этом спектакле было объективировано само понятие «реализм». Однако та эпоха, которая грядет и не имеет названия, разделит театр и кино. И они не будут заходить на территорию друг друга.

Отправляясь «на охоту», я никогда не делаю предварительной проекции себя на натуру. У меня нет конструктивного задания, которое я хотел бы приложить к реальному объекту.
З.Абдуллаева. Это важное свойство, ведь в надежде дождаться дичи фотограф идет на охоту одновременно сосредоточенным и расслабленным. Такой охотник знает, что лиса или чайка непременно появятся.
А.Васильев. Объектив позволяет зрению воплотиться. Объектив — это воплощенный глаз.
З.Абдуллаева. Киноглаз.
А.Васильев. Созерцание сферично. Но объектив как бы стягивает эту сферу и упаковывает ее в конус. Зрение становится избирательным. И в этот момент оно воплощает себя в снимаемом объекте. Поэтому я никогда не снимаю постановочные фото.
З.Абдуллаева. Вам хватает этого на сцене.
А.Васильев. Конечно. Но есть потрясающие фотографы, которые работают и как режиссеры.
З.Абдуллаева. Объясните тогда, чем отличается любитель от профессионала по существу, а не тем, что составляет жизнь в профессии: организация выставок, публикации, участие в художественном сообществе и т.д.? Чем, кроме функциональных признаков, кроме «прописки», социализации, они разнятся?
А.Васильев. Тиражностью. Фотолюбитель завершает свой акт (фотографи-

ческий коитус) в проявителе. Вот есть некая машина, она находится в руках, и руки ее чувствуют. Есть глаз, который пробегает пространство. Дальше. Есть мгновение, в котором объект натуры воплощается и становится субъектом. И все это еще скрыто. Находится пока в черном ящике. Дальше. Из этого черного ящика извлекается нечто и — под воздействием волшебной воды — выходит наружу. Так выходят сны. Или мистерии — действиями волшебной ночи. И процесс для фотолюбителя закончен.

З.Абдуллаева. Мне интересно не что фотограф снимает, а что видит. Мне не важно, любитель он или профи. Вы охотитесь в одиночестве?

А.Васильев. Лучше быть одному. С возрастом я все больше открываю, что все во мне зачато моей мамой. Отец практически с нами не жил... Мой первый аппарат — «Москва-2» — в одиннадцать лет подарила мне мама. Значит, я фотолюбитель пятьдесят один год. Потрясающая была камера. Я страшно мучился, когда потерял этот аппарат вместе с сумкой между Будапештом и Парижем. И немедленно купил новую «Москву-2».

З.Абдуллаева. А «Зенитом» вы снимали?

А.Васильев. Это узкопленочный аппарат. А я очень редко снимал такими, практически никогда. У меня был узкопленочный «Никон». Там же, в Будапеште, я купил «Пентакон». А потом в моих руках оказался «Хассельблад», затем аппараты панорамной съемки. Русские, называются «Горизонт». Я влюбился в них и сначала снимал на узкую пленку. Позже мне подарили «Горизонт» для широкой пленки. Уникальная машина, до сих пор у меня сохранилась...

З.Абдуллаева. Вы почти не снимаете людей, особенно в последнее время. Они наверняка надоели в театре? Но в ранних — чудесных репортажных и размытых — они еще были...

А.Васильев. Я люблю объекты безлюдные. Они наполнены божественной экзистенцией. Только поэтому. Человек в кадре — нечто конкретное. Но человек отвернувшийся или человек на общем плане может стать объектом натуры. Это не значит, что я не люблю портреты, я их очень люблю. Но безлюдье все равно мне нравится больше.

З.Абдуллаева. Ваш генеральный мотив — пейзажи, где много неба, где водичка и земля. И городские пустынные пейзажи. Выберу несколько фотографий. Взгляд из окна в Париже на театр Одеон. Окна мы не видим, стекло прозрачно, но вертикальная рама, разделяющая фотографию на две плоскости, соединяет — причем на расстоянии — нас и город. Или кораблик, плывущий в море под сумрачным небом в Кадакесе. Реальный кораблик, втянутый в сюрреальный природный пейзаж. В городе вам важна фактура. На Патмосе белый камень, «сахарная» твердь. Нежная белая Фаганья замерла в солнечный день в жесткой светотени.

А.Васильев. Мне нравятся стихийные начала: вода, небо, камень. И я люблю невзрачные объекты, превращенные в художественные. Никто никогда эти объекты снимать не будет, кроме дилетанта. Ведь они настолько невзрачны, настолько нефотогеничны, что вряд ли кто-нибудь обратит на них внимание.

З.Абдуллаева. Как достигается так называемая художественность? На каких схождениях находится «точка сборки»?

А.Васильев. Заключенные в тюрьму негатива, формата кадра, эти объекты превращаются, меняют сущность и становятся субъектами. Если эта метаморфоза не совершается, кадр пуст. Там нет ничего. Кроме адекватности.

З.Абдуллаева. А не кажется ли вам, что нет невзрачных объектов? Что взрачность и невзрачность определяются только вкусовщиной, а она не критерий. Как сказал классик, «вкус у портных».

А.Васильев. Видит что-то или не видит не только человек. Машина — живая. Она видит так же, как человек.

З.Абдуллаева. Но они могут входить в противоречие, между ними случаются конфликты.

А.Васильев. Но как? Если это не взаимность, то одно начинает исключать другое. Объектив исключает человека, или сам фотограф изнасилует объектив.

З.Абдуллаева. Вот у вас красивые вирированные снимки Синайской пустыни. Такие фото могут принадлежать любому времени. А вот фотография, снятая на задворках Иерусалима. Тут песок, камень, но на переднем плане — мусор, какие-то ошметки, что придает — именно в обыденке равнодушной своей — сложность, не скадрированную, не вирированную, а настигнутую. Если невзрачность остается на фотографии, художественность не пропадает. Наоборот, она становится более тревожной, не сразу располагающей. И в ней тоже дышит экзистенция.

А.Васильев. Но это же не одна реальность, а две. Реальная реальность и иллюзорная, ирреальная, поскольку прошла акт воплощения. И тогда невзрачное становится величественным. То, что красиво в жизни, уродливо на сцене. Я это знаю как театральный режиссер очень хорошо. И то, что убого в жизни, прекрасно на сцене. Точно так же и в фотографии.

З.Абдуллаева. Ну да, если актриса, актер хороши в жизни, на сцене они много хуже, и наоборот. Неужели одни и те же законы распространяются на сцену и пленку?

А.Васильев. Думаю, да.

З.Абдуллаева. Почему величественность и красота альтернативны невзрачности? Ведь невзрачность может быть еще более значимой в художественном пространстве.

А.Васильев. Ты же говорила, что цветные фотографии тебе не нравятся.

З.Абдуллаева. Дело совсем не в цвете. Я только интересуюсь, что же вы понимаете как художественное? Бытовой пример. Я шла как-то куда-то в скромненьком черном платье, а моя няня говорит: «Переоденься, а то подумают, что тебе нечего надеть или что на людей тебе наплевать».

А.Васильев. Зачем этот эстетический разговор? Понимаешь... Видеть мир... Вот говорят: один мир видит, а другой — нет. Я, например, не вижу. И очень часто поражаюсь многим людям, которые так прекрасно видят мир. Мне кажется, что я очень уступаю им. Ничего не вижу из того, что видят они. Это правда. Поэтому и сомневаюсь в тщеславной формуле художника «Я вижу мир». Мне кажется, что «видеть мир» — значит вступить в отношения с креацией. Ты видишь мир, который воплощен. Это не одно и то же. Тот мир, который расстилается перед глазами, воплощен Господом. Он его и видит. Но тот мир, который сконцентрировался в конусе глаза и запечатлен на негативе, переживает акт креации. Тогда — видишь. Я восхищался многими людьми, видевшими мир, и думал про себя: «Какой я недотепа, как многого не вижу».

З.Абдуллаева. Кто-то, не помню, сказал: «Я не рассеянный, а сосредоточенный».

А.Васильев. Как получается, что тот мир, который актуализирован креацией, не виден? И именно этот запечатленный мир, остановленное мгновение, позволяет мне увидеть тот, который я прежде не видел. Всё наоборот. Я это всегда понимал только так.

З.Абдуллаева. Может быть, нужен резкий искусственный жест, чтобы потом, когда-нибудь вернуться к началу...

А.Васильев. Поэтому я и говорю: от невзрачного к художественному.

З.Абдуллаева. Ваши пейзажи «круглой земли» на Патмосе или сказочные дома в Сен-Мало помимо прочего свидетельствуют о двух обстоятельствах. Во-первых, это такой визуальный дневник трудящегося одиночки — не одинокого по профессии, не путешественника, но высвобождающегося человека. Во-вторых, любование становится важнейшим импульсом в отношениях со средой, с пространством. Вам физически необходимо любоваться. Таков стимул к действию. Восхищенному, разочарованному, любому. Тут и опасность, и необходимость я вижу.

А.Васильев. Фотолюбитель должен быть восхищен объектом в момент выбора. Такое восхищение... создает магнитное поле. И магнит — назовем этим словом возникающий импульс — накрывает машину, объектив. Дает вторую экспозицию. Если во время съемки объектив не накрыт магнитным

полем восхищения, негатив мертв. И на первую экспозицию не накладывается вторая. Таким образом получается, что два фотолюбителя, снимающие одновременно, одной и той же камерой, в одном и том же направлении, один и тот же объект, снимут два разных изображения — то есть физика не справляется.

З.Абдуллаева. Нужна химия?

А.Васильев. Справляется метафизика. Я думаю, каждый оператор скажет то же самое.

З.Абдуллаева. Можно или нельзя определить то, что становится толчком для магнита и восхищения?

А.Васильев. Пространство и время. Я ведь тебе сказал.

З.Абдуллаева. И всё?

А.Васильев. И всё. Именно в это пространство и время укладывается свет. Когда выбрана черно-белая пленка, она обещает скульптуру, когда цветная — это станковая живопись. И компоновка идет от этих искусств. От искусства, которое выражается через плоскость, через плоскость и цвет, или от искусства, которое выражает себя через объем. Это не одно и то же. Поэтому тот объект избирается, который компонуется на плоскости в правилах живописного полотна. Пространство и время застывают на плоскости в цвете и застывают в объеме, если пленка черно-белая.

З.Абдуллаева. Поскольку вы любитель, то на компоновку можно было бы наплевать, хотя, возможно, снимая и тем более рассуждая про это, вы говорите в привычных для вас, режиссера, терминах. С другой стороны, будучи любителем, вы могли бы снимать и накрывать магнитом то, что не укладывается в эти традиционные формы существования пространства и времени. Любительство дает свободу. Да, пространство, время и свет в одном случае заключены в объемах, в другом — подчиняются законам станковой картины. Но для любителя закон не писан, если только он не стремится стать профессионалом, усовершенствующим старый закон. Не более того.

А.Васильев. На это можно ответить так: лучше меньше, да лучше. А зачем больше? Мне этих двух способов достаточно. Я не хочу развиваться. У меня нет стимула к развитию. Думаю, нет. Может быть, если б я занялся такой профессией как профессионал, тогда бы отыскал тему.

З.Абдуллаева. И поэтику.

А.Васильев. С поэтикой уж как получится. Сначала я нашел бы объект.

З.Абдуллаева. Вы охотитесь, как правило, на гастролях. Не снимаете Москву.

А.Васильев. Я ее не вижу. Совсем.

З.Абдуллаева. Всегда так было?

А.Васильев. Да. Но когда я любил Москву, никогда не стремился ее запечатлеть. Прежде я любил ее как прохожий. Любил быть прохожим.

З.Абдуллаева. Связано с молодостью.

А.Васильев. Но еще — для меня, конечно, — и с молодостью самой Москвы, не только с моей. Я любил ее вечером, на рассвете, любил резкое закатное солнце, холод. Жару и холод. Но еще не понимал, как можно остановить на негативе объекты города, с которым живешь. Теперь — никогда.

З.Абдуллаева. А когда возвращались в Ростов?

А.Васильев. Там снимал я для фильма, на котором работал как режиссер. Снимал специально. В первой половине моей жизни.

З.Абдуллаева. Мне ваши фотографии кажутся чересчур профессиональными.

А.Васильев. Про это я ничего не знаю. Совершенно откровенно. Думаю, что если б я взялся за аппарат как профессионал, то перестал бы снимать. Это важный момент. Или должен был бы оставить все другие профессии.

З.Абдуллаева. Но съемка становится вашей идеей фикс. Это невроз?

А.Васильев. Просто иначе я не могу запомнить время, я его останавливаю только на негативе. В момент фиксации фиксирует не только объектив, но и сознание. Я думал, почему из всех дней, проведенных в Удине, я помню

вторую половину выходного дня, когда вышел с камерой. Почему из всех дней, проведенных в Зальцбурге, где я столько ходил, помню только этот день?

З.Абдуллаева. А почему появились карточки, снятые через фильтр? Важно, как проявляется воля фотографа. Или безволие — абсолютная свобода. Волевой посыл — в фотографиях Театра на Сретенке с двойной экспозицией. Или когда сквозь пейзаж Каира просвечивает — через окно — Сретенка. Взгляд диктует прием. Когда же вы снимаете через фильтр, красивость пейзажей становится более агрессивной или утихомиренной. Тут действует режиссерское вмешательство. А в фотографиях спектаклей, не прошедших компьютерную обработку, вдруг меняется цвет. В печати театральный свет мутирует в не свойственный театральной реальности едкий цвет. И получается незапланированная кислотность уже как техническая погрешность. Документальность запечатленного спектакля исчезает. Стоит ли обрабатывать на компьютере фотографии спектаклей, для того чтобы вернуть им визуальный реализм?

А.Васильев. Архаический способ съемки я предпочитаю цивильному. Мне нравится неправильно снятое и неправильно напечатанное. Как фотолюбитель я хочу объявить себя через неумелое и новое. Хотя понимаю, что если бы выставлялся как профессионал, то должен был бы настаивать на своем фотолюбительстве. И опять рассказать о себе как о человеке, который вредит цивилизации... Но состав проявителя, бумага сегодня этому не способствуют. Все в прошлом.

З.Абдуллаева. Если захотеть...

А.Васильев. Да. Но я не имею такой возможности.

З.Абдуллаева. Помните эпизод в «Сладкой жизни», когда Марчелло приходит к Штайнеру. Еще никто не знает, что Штайнер убьет своих детей, а сам застрелится. Возможно, и Штайнер не знает. Он говорит: «Для любителя я слишком серьезен, а для профессионала — недостаточно серьезен». В разных вариациях такие формулировки часто встречаются. У Честертона, например: «Для джентльмена он слишком умен, для интеллектуала — слишком воспитан». Не просто красивые фразы.

А.Васильев. Замечательные.

З.Абдуллаева. Речь, собственно, о том, что когда все идеи, все формы доходят до предела, когда надоедают, когда исчерпываются игры с ними и разрывы с ними, приходится начинать все сначала. В театре вы это делаете и даже про это понимаете.

А.Васильев. Художественный опыт нарабатывает стереотипы. И стереотип становится коммуникативным. Представление о вещи транслируется через стереотип. Но всякая сущность не стереотипична. Она не порождается через стереотип. А вот всякая форма стремится стать стереотипичной. Что же происходит? Стереотип входит в язык искусства. Через этот язык объект и субъект искусства вступают в диалог. Ты согласна?

З.Абдуллаева. Вполне.

А.Васильев. Вот. Чтение сущности зависит от времени. Каждое время вычитывает смыслы сообразно своему времени. Время не остановить, а стереотип останавливает время. Тут возникает противоречие между временем, которое ушло, и стереотипом, который продолжает транслировать давно прошедшее время. Этот конфликт и устраняет художник. Он складывает в своих произведениях азбуку и вместе с этой азбукой язык. Тогда время и сущность опять живут в согласии друг с другом. Это основная проблема. Поэтому компоновка объекта фотографии, выбор экспозиции и натуры связаны со стереотипическим мышлением. Понимаешь?

З.Абдуллаева. Да. Но также понимаю, что стереотипы — это, с одной стороны, сгустки банальности. А с другой или одновременно — матрицы сущностей.

А.Васильев. Это теория. «А на практике», как говорил герой пьесы Чехова «Чайка» учитель Медведенко... На фотографии, особенно цветной, мне

нравится играть с постмодерном. Есть случаи, когда происходит взрыв. Таких случаев очень мало. Но я ведь в фотографии не оригинал. Не законодатель. Моя амбиция — сцена.

З.Абдуллаева. У вас наверняка есть фотографии, которые вам не нравятся.

А.Васильев. Конечно. Хороши только те отпечатки, взглянув на которые, я вижу: «Это снимал не я».

З.Абдуллаева. Это «я — не я» можно как-то определить?

А.Васильев. Никогда не думал об этом, но раз различаю — значит, можно. То же самое и на сцене. В своих спектаклях. Если чувствую, будто сделал не я, тогда спектакль хороший.

З.Абдуллаева. Это касается фрагментов или целого спектакля?

«Моцарт и Сальери», режиссер Анатолий Васильев

Фото Анатолия Васильева

А.Васильев. Целого, почти от начала до конца. Я помню до сих пор, может, я тебе рассказывал, это было очень давно. В Театре Станиславского игралась «Взрослая дочь...». Я всегда был в театре, слушал спектакль по радио и редко его смотрел. Помню, как однажды открыл дверь и увидел на сцене потрясающую работу. У меня было два чувства. Первое: я знал, что это не моя работа. Второе: я не мог себе представить, что она, находясь в своем начале, закончится через какое-то время. Помню, как контролирую спектакль, иду по коридору, разговариваю с билетером, открываю дверь... и сквозь щелку вижу...

З.Абдуллаева. Теперь дайте, пожалуйста, определение кича, пусть любительское. Ведь у вас с ним давняя связь. Как вы различаете границу между кичем осознанным и нерефлексивным, даже если кажется, что он очень даже отрефлексирован?

А.Васильев. Со словом «кич» я познакомился в армии.

З.Абдуллаева. Вы и там побывали?

А.Васильев. Я не был только в публичном доме.

З.Абдуллаева. Почему такой пробел в биографии?

А.Васильев. Я не стремился. Окончив университет, я служил в ракетных войсках в Казахстане. Это было в 1965 году. Какими-то судьбами попали ко мне несколько номеров журнала... Прекраснейший, посвященной живописи, архитектуре, дизайну журнал.

З.Абдуллаева. «ДИ» — «Декоративное искусство СССР». Лучший в то время.

А.Васильев. Там я познакомился со словом «кич» и с толкованием этого стиля. Прошли годы. И я вспомнил это слово в поисках тона, именно тона «Взрослой дочери молодого человека». Я заменил слово «кич» другими словами. Я сделал «Взрослую дочь» в ягуаровом стиле. Тогда мы с Игорем Поповым много шутили. У мебели была ягуаровая окраска. Лишенный почти всего, советский человек воплощал себя в киче. Понимая это и как прекрасное, и как другое бытование в пространстве. Кич хорош, если он — игра. Только мудак может сделать кич философией. Природа не знает, что такое кич. А человек — знает. Потому что он засадил природу в городскую тюрьму и выкрасил ее в образы кича. Многие прежде не принимали южную природу, поскольку она кичевая. Но я березки считаю точно таким же кичем, как и пальмы. Просто у них тональность кича другая. Но ни березки, ни пальмы кичем не являются. Однако сфотографированные городским сознанием, они превращаются в кич. Чтобы быть с природой на равных, надо немедленно вернуться в начало. Но тут возникают проблемы.

Итак. Вернемся в начало. Случайная жизнь, случайно запечатленная в ракурсе. Ракурс — это коэффициент искусственности. Ты согласна со мной?

З.Абдуллаева. Да, конечно.

А.Васильев. Мы уже сделали шаг. Пока это только коэффициент. Мы открыли дверь в искусственность. Искусственно составленная случайность. Сделаем еще один шаг. Искусственно составленная искусственность.

З.Абдуллаева. Дошли до маньеризма и вернулись к случайности.

А.Васильев. Еще сделали шаг — сделали классические образцы фотоискусства. Всякого изобразительного искусства. Сделали еще шаг — прошли предел, мутировали. Сделали еще один шаг и — вернулись к началу. В начале была реальность...

З.Абдуллаева. ...и не был изобретен аппарат.

А.Васильев. Абсолютно верно. Случайно взятое мгновение. Охотник рассчитывает, но все происходит случайно. Искусства, которые сотворяются в тот момент, когда их воспринимают, мертвы, если они не унавожены кичем.

З.Абдуллаева. Но кич — это ведь образ банализированного прекрасного.

А.Васильев. Я многие годы не пользуюсь кичем, но знаю — назовем публику женщиной, — что путь к женщине лежит через кич. Это очень практиче-

ский вывод. Если из двух отпечатков я выберу архаический, а не цивилизованный, значит, я кич не выберу. Есть вещи, объекты, которые воспринимаются только тогда, когда создаются. И это не кинематограф. Театр живет только тогда, когда создается. Вся философия этого искусства в этом. И конфликт тут неразрешим. Я разрешил этот конфликт только тогда, когда распрощался с публикой. Уже давно.

З.Абдуллаева. Это решение.

А.Васильев. Да, решение.

З.Абдуллаева. А кроме стереотипов, нет иных способов коммуникации? Есть ведь и стереотипы, вполне угодные арт-пространству, одобренные авангардом культурной публики как правильные, стереотипы разрешенного быть «не-прекрасным». Они и становятся очередным мейнстримом, который как таковой все равно не считывается. И эти — осознанные, отрефлексированные художником стереотипы легко не возьмешь. Но именно они дают понимание зала.

А.Васильев. Ты видишь, что в глянцевых журналах бывают замечательнейшие фотографии?

З.Абдуллаева. Конечно.

А.Васильев. Это объекты фотографического искусства. Но в глянцевых журналах они обязательно превращаются в кич. Трудно быть доказательным. Трусы на кухне или трусы на койке — те же самые трусы?

З.Абдуллаева. Разные.

А.Васильев. Разные. Почему? Фон другой.

З.Абдуллаева. Какая кухня, какая койка.

А.Васильев. Мы берем рядовую совковую кухню и койку из картины Висконти.

З.Абдуллаева. Тогда трусы на кухне, по определению, должны принадлежать художественной фотографии, а на такой койке — гламурной. Один из явных стереотипов.

А.Васильев. Я понял, я про это тебя и спросил. Но трусы ведь одни и те же. Так и фотография. Она — одна и та же. Все зависит от того контекста, в который она помещена.

З.Абдуллаева. Это легкий случай. А меня интересует контекст не гламурного-негламурного, а внутри негламурного, где различить кич — не кич гораздо важнее. Просто здесь труднее увидеть лажу.

А.Васильев. Не труднее. Но это опасный разговор. Когда мы говорим «кич», мы ведь говорим как об объекте искусства?

З.Абдуллаева. Да.

А.Васильев. А раз так, значит, это игра в кич. И потому это кич. Это забава. И Эрот тут, а не эротика, необходим. Этот гений должен действовать. Если кичем управляет Эрот, он делает кич прекрасным. Если кичем управляет обормот, он делает из кича пошлость.

З.Абдуллаева. Кажется, что об этом актуально было говорить лет сорок назад. Но это не совсем так.

А.Васильев. Цвет обивки дивана, который мы поставили на сцене «Взрослой дочери», — это средство или цель?

З.Абдуллаева. Средство.

А.Васильев. Для того чтобы что-то рассказать. Что рассказывается? Если это цель, наша повесть — о пошлой, а не сладкой жизни. Если это инструмент, тогда наша повесть — рассказ о сладкой жизни. Если это рассказ о сладкой жизни, у нас остается еще одна возможность. Что на обратной стороне зеркала? Сладкого зеркала. Если это рассказ о пошлой жизни, то мы отнимаем у себя ту возможность. Если мы зададим вопрос, что же находится на обратной стороне пошлого зеркала, это опять становится инструментом. Путь или конечный пункт? Это очень важно. Стиль, если мы говорим о постмодерне, — это инструмент. Кич — инструмент, средство, а не цель. Если фотография кичевая, то ее даже в порядочном глянцевом журнале не напечатают. Если кич — инструмент, то издатель глянцевого жур-

нала воспользуется этим инструментом для того, чтобы сделать из него цель.

З.Абдуллаева. Конечно.

А.Васильев. Вот говорят: «Взгляните на снимки — на Святые земли, по ним ходил Христос». Это становится целью. Если же это инструмент, он расскажет о самом Иисусе, а не о тех пейзажах, по которым он ходил. Мои примеры очень банальны. Ты задала слишком сложный в эстетическом плане вопрос. Задала практику. Причем практику, который практикует в публичных искусствах. Практику, который приговорен публичностью искусства к современности. Приговорен быть ежедневным. В постмодерне игра с кичем — одна из сложнейших стилевых задач. И одна из самых выигрышных.

З.Абдуллаева. Но если считать, что постмодерн приказал долго жить (хотя постмодернистская реальность совпала с реальностью реальной до неразличимости), новое время направляет свой взгляд к другим ресурсам искусства, к другим отношениям с объектом...

А.Васильев. У всяких искусств есть пределы. Как только проходишь предел, искусство начинает мутировать. И становится чем-то другим. Кто-то находится за пределами. Обращаясь к искусству, он настаивает на том, что оно — родовое. Но он — мутант. Сам художник и его продукт перерождаются. Сознавать предел — быть свободным. Стремиться за пределы — быть рабом. Как дилетанту мне неловко это говорить. Но территория, на которой существует драматическое искусство и где я не испытываю неловкости, намного больше территории, на которой существует фотография. В XX веке территории, на которых пребывали кинематограф и драматическое искусство, оказались перепутанными. В силу обстоятельств, мировоззрения, вкусов, философических конструкций. Хотя у каждого есть свой предел. Знать предел, повторяю, — быть свободным. Всякий предел пределен в своем окончании, но не в начале. Поэтому, достигая предела, мы всякий раз возвращаемся к началу. А начало — беспредельно. Никакого другого пути, кроме как постоянного возвращения к началу, нет. Это есть путь. Я в театре проходил приблизительно три четверти пути и, только взойдя на горку, только в самый последний момент, думал о том, что мне сделать дальше, чтобы спуститься и продолжить. Поэтому я всегда могу разбирать пьесу в любом моменте действия. Мне все равно — хоть с середины действия, хоть с конца.

Несчастье нынешнего искусства заключается в том, что оно прошло предел и мутировало... На примере фотографии и на примере кинематографа это можно очень хорошо теоретически обсуждать. Ты говоришь о документальном кино. Я очень люблю документальное кино. Но это одно из начал.

З.Абдуллаева. Сейчас оно может и даже должно у нас продезинфицировать игровое кино... Я как-то сказала своему товарищу, по профессии искусствоведу, что Игнатович мне нравится больше Родченко, хотя я люблю и Родченко. Он ответил: «Правильно, потому что у Игнатовича меньше искусства».

А.Васильев. А я, фотолюбитель, не требую взаимности, не требую, чтобы мои фотографии любили. Я иногда думаю, что отсутствие амбиций — это ужасно хорошо. Потому что если б я в театре не имел амбиций, то был бы счастливым человеком.

З.Абдуллаева. Поздно об этом мечтать. Но это не тема.

А.Васильев. Может быть... Очень-очень давно, когда я приезжал в Ростов, мы с Надеждой и маленькой дочкой Полиной уезжали отдыхать. Однажды мы поехали на маленькую речку в какую-то деревню. Поселились в палатке среди комаров. Другой раз оказались в деревне в средней полосе. Подробностей не помню. Но помню, поразительно помню, как сидел в прохладном, сыроватом доме, был день, и я попросил Надю встать с той стороны дома в окне. Получился один из удивительнейших портретов. Потом просил Полину туда же встать... Как странно. Никогда не понимал, почему это так.

З.Абдуллаева. Возможен простодушный ответ. На сцене вы делаете спектакль. Когда остаетесь один, вне стен театра, вы опустошаетесь, но потреб-

ность действовать не исчезает. Может быть, поэтому вам нужна машина, живой и немой механизм, который возвращает вам другое, несценическое, время. Плюс неспособноєть критического суждения.

А.Васильев. Помнишь, я тебе сказал, что я никогда не работаю с экспонометром?

З.Абдуллаева. Да.

А.Васильев. А ошибка в экспозиции является основным инструментом художественной фотографии.

З.Абдуллаева. Правильно.

А.Васильев. Эта ошибка в экспозиции совершается фотографом подсознательно. Он не специально ошибается.

З.Абдуллаева. Но эта ошибка может быть свойством художественной фотографии, а может — свойством болвана.

А.Васильев. Дилетанта.

З.Абдуллаева. Необязательно.

А.Васильев. Ты знаешь, чем вообще дурна фотография? Отсутствием ошибки в экспозиции. Какой оператор плох?

З.Абдуллаева. Которого на экране видно.

А.Васильев. Нет. Который работает без ошибки.

З.Абдуллаева. Так я про режиссера сказала бы.

А.Васильев. Вот тут-то и есть проблема. Основная.

З.Абдуллаева. Ну, какой режиссер, такой и оператор, за редким исключением.

А.Васильев. То, что находится на пленке, — это искусство оператора или кинорежиссера?

З.Абдуллаева. Обоих, но прежде всего — режиссера.

А.Васильев. То, что находится на пленке в ее техническом аспекте?

З.Абдуллаева. В сегодняшней технике все переделывается, все, что снято.

А.Васильев. В сегодняшней. Которая может исправить ошибку или ее внести. Но, послушай, влюбиться — это ошибка?

З.Абдуллаева. В каком-то смысле.

А.Васильев. Во всех смыслах это ошибка. Любовь совершается ошибкой. Если чувство натуры уподобить любви к натуре, то эта любовь к натуре рождается ошибкой. Безошибочная экспозиция рождает мертвое изображение. Это не так очевидно, моя дорогая, как тебе кажется. Потому что безошибочная экспозиция является прекраснейшей экспозицией.

З.Абдуллаева. Сейчас мы должны углубиться в это «прекраснейшее», но не будем, наверное. А с ошибками спорить не приходится. Последнее у нас пока что выдающееся кино — «Чеховские мотивы» — сделано Муратовой, казалось бы, на сплошных ошибках. Так люди не снимают.

А.Васильев. Но безошибочное изображение манипулирует сознанием, а ошибочное изображение...

З.Абдуллаева. ...лишает коммуникативности.

А.Васильев. Абсолютно верно. Вызывает чувство протеста. Чувство неприятия.

З.Абдуллаева. Но тут есть серьезная проблема только для театрального искусства. Потому что на позднейшую — в будущем времени — коммуникацию могут рассчитывать хотя бы теоретически и кино, и фотография, и изобразительное искусство. А театр в своем времени умирает, его нельзя запечатлеть, можно спектакли реконструировать и потом вступать в контакт только с реконструкцией, то есть с вторичной «экспозицией», в которой не всегда проявляется реальная реальность спектакля, зато появляется ошибочная — но уже не в конструктивном смысле — реальность того же спектакля.

А.Васильев. Это проблема всех публичных искусств.

З.Абдуллаева. Нет, через двадцать лет спектакль нельзя пересмотреть, его уже нет или нет того, который был вначале, а фильм, фото, картины, объекты, инсталляции можно.

А.Васильев. Да, спектакль нельзя. Удивительная вещь. Современная техника заменила интуицию. Она все делает безошибочно. Всякое искусство есть акт креации. Итак. Бог создал мир актом креации. И оставил в нем пустоты, которые заполняются актом человеческой креации. Нам изначально дана возможность креативности. Плоды нашей креативности помещаются в пустотах и заполняют их. Заполнение этих пустот говорит не только о качествах нашей креации, но и о сущностях акта креации. Поэтому многие явления креации не задерживаются в этих пустотах. Они, как снег, который выпадает зимой, оттаивают весной. Только некоторые креации помещаются в этих гнездах. Я никогда не понимал это иначе. Нам оставлена структурированная сфера, бесконечная в своей креативной способности. Внутри этой сферы есть эти соты. Божественное творение приняло эти креации в такие соты и поместило их там навсегда. Для меня это очень ясно.

Возможно и такое сравнение. «Запечатлеть» — это написать пьесу. «Напечатать фотографию» — это поставить спектакль. Оператор работает дважды. Когда снимает и когда печатает копию. Оператор — это проводник. Он реальность реального переводит в иллюзию иллюзорного. Только он. Не объектив. Я много времени проводил за печатным столом. Жизнь моя очень просто устроена. Каждый год я приезжал к маме, туда, где жил в детстве, доставал аппаратуру, закупал химию и все ночи на протяжении лета печатал. Удивительнейшее состояние, когда вся квартира затихает, засыпает. И только малый свет из объектива падает на лист белой бумаги, который ты подставил, чтобы увидеть изображение. Чтобы в этой маленькой комнатке прочитать мир через негатив. Нельзя читать через позитив, ведь его нет. Он весь вывернут, как во сне. Но неузнаваем. Это мир наоборот. И ты начинаешь читать эти надписи в негативе как волшебную книгу. Негатив есть некая метафизическая сущность. Не данная природой сущность. Она спрятана за бело-черным изображением. Все дело в том, что ты вперяешься в иероглиф, за которым спрятано слово. А смысл скрыт. Но иероглиф — открыт. Неправильно думать, что вся работа заключается в подсчете экспозиции. В конце концов все определяется тремя-четырьмя, десятью секундами. Работа чисто механическая. Назовем того, кто снимает, художником. Но если печатает тот же, кто снимал, кто управлял затвором, а теперь управляет объективом фотоувеличителя, то он, когда-то увидевший мир, теперь закодированный иероглифом, читает его глазами сна. Внутренними очами. Сильнейшее вдохновение ты испытываешь именно в тот момент, когда прочитываешь. Это большее наслаждение, чем когда щелкаешь. Щелкнуть — еще полдела. Проходит время... Ты долго рассматриваешь иероглиф, привыкаешь к нему... Только потом включаешь свет и накрываешь бумагу изображением, спрятанным в свете. Наступает второй процесс креации, и рождаются отпечатки. Этот творческий акт можно уподобить стихотворению, которое вспыхивает мгновенно. Дальше надо написать. Стихотворение вспыхнуло и запечатлено на негативе памяти. Вторая часть этого акта — собственно, запись. Или — отпечатки. Фотография как бы воскресает. Свет, взятый в конус глаза, умирает на пленке. Эту смерть называют негативом. Второй акт действия — воскрешение умершего.

З.Абдуллаева. Как эти действия связаны с тиражированием?

А.Васильев. Равнодушная природа уловлена на пленке. Ей должна быть дана жизнь. В каких формах? В формах стереотипа или... То, что замерло на пленке, может воскреснуть живым или стереотипичным. Одно и то же изображение, а финал — разный. Стереотипы и архетипы — это одно и то же?

З.Абдуллаева. Нет.

А.Васильев. Тиражируются только стереотипы.

З.Абдуллаева. В классической работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» давно показано, что тиражирование лишает произведение ауры, присущей искусству нетиражному, уникальному.

А.Васильев. На примере искусства фотографии легко наблюдать мутацию архетипического в стереотипическое. Ведь мы уже говорили о пределе. Итак, пример очень простой. Импрессионистов печатают на майках. Язык живописи присвоен, то есть сначала отторгнут, затем присвоен, затем прожил период превращения, мутацию стереотипического и растиражирован... События, которые происходят на сцене, в театре, каждый раз новые, хотя они одни и те же. События, зафиксированные на мертвой пленке, всякий раз совершаются не на этой пленке, а в душе воспринимающего. Если с этим согласиться, тогда события на пленке всегда будут происходить, как впервые. Хотя они растиражированы в копиях.

Стереотип — это выработанный язык. Он имеет свой словарь, грамматику, и благодаря этому языку люди начинают воспринимать. Устанавливается согласие. Произведение силою самого акта креации научает себя читать. Как мать научает ребенка говорить на ее языке. Точно так же устанавливается единый язык между произведением и воспринимающим. Мы говорим «культурная эпоха». Ей свойственны такой уклад, такой язык, такая религия, архитектура и т.д. А дальше вырабатывается не только речь, но и знаковость речи. Не только через речь, но и через ее символику возникает контакт между действующим и воспринимающим. Язык, обеспечивающий такую согласованность, становится стереотипическим. И обязательно рождает стереотипы. Стереотипы — это некоторые модули, созданные из нескольких знаков.

Мы должны пройти языком стереотипов, а можем по этому пути и не пойти. На искусстве фотографии это видно наиболее ясно. Подобно тому как у греков тиражировалась скульптура, так потом тиражируется фотография. В газетах, рекламе, телевидении, кино и т.д. и т.д. Если фотография — искусство, то все искусства похожи. Из одного и того же творческого начала может быть порождено подобие и сущность. То начало, которое зафиксировало себя на негативе, может проявиться в языке стереотипов — в подобии. Или — в неизведанном языке самой сущности. «Простите, — скажет кто-то, — все зависит от того, как вы сняли. У вас же все есть. У вас нет ничего, кроме того, что вы сняли».

З.Абдуллаева. Но это не так.

А.Васильев. Не так. Итак. Как мне знать, что я снял, если оно умерло в негативе? Я знаю только то, что выбрал мой глаз вместе с глазом объектива. Но как представить, что там оказалось? Я говорю о том, что делается руками, а не о технике, которая теперь может все. Но если даже знать, что именно запечатлелось, оно может превратиться и в одно, и в другое. В архетипическое и в стереотипическое. Как это знать?

Я знаю, что выставил себя против цивилизованного театра. И точно так же — против цивилизованной машины, механизма, камеры. Человек не так дурен. Он ухищряется. Он берет машину, которая может снимать без него, но этого ему недостаточно. Он всегда ищет возможность проявить себя человеком творящим. Не сравнимо ли это с другим процессом: автор написал текст, театр разыграл этот текст на сцене? Или скажем более грамотно. Автор сочинил текст. Назовем эту реальность литературной. Театр дал жизнь этому тексту на сцене. Назовем эту реальность сценической. Но до литературной и сценической реальности была реальность реальная.

ОРЛАН

Что можно сделать с телом

Орлан

В рамках V Московского международного Месяца фотографии, организованного Московским Домом фотографии, была показана серия «Самогибридизация» известной французской художницы Орлан. Тогда же был проведен и мастер-класс, Орлан предварила его элегантной шуткой: «Сразу хочу сделать небольшое техническое сообщение. В Москве я не смогла купить особые батарейки, которые монтируются в специальное техническое устройство, находящееся в моем мозгу, — оно позволяет мне говорить на всех языках. Поэтому сегодня мне придется говорить по-французски».

Поскольку Орлан показывала и комментировала слайды своих работ разных лет, публикуемый материал носит фрагментарный характер. В него включены также и ответы на вопросы, которые были заданы художнице после мастер-класса.

Стоит заметить, что довольно шокирующий опыт, которым делилась художница, удивительным образом подтверждает наблюдение Сергея Хоружего об устойчивой тенденции современного сознания к волевому, форсированному достижению антропологической границы. В частности, он упоминал, что «...среди ареалов последней в центре внимания и активности — ареалы онтической Границы, сферы безумия и виртуальности, равно как множащиеся виды гибридных практик» («ИК», 2001, № 8).

Я начну с фотографий, которые навеяны африканскими и доколумбовыми американскими цивилизациями.

Все цивилизации использовали тело в качестве изобразительного материала. И не только само по себе тело, но и его элементы, внешние и внутренние. В частности, череп: к его деформации прибегали как в африканских и американских племенах, так и во Франции во времена Каролингов. Ребенку, пока у него не зарос родничок, делают особую повязку вокруг головы, фиксируя ее противовесами. И эта повязка сохраняется до тех пор, пока не зарастает родничок, то есть пока кости черепа относительно мягкие.

Мои фотографии из Музея современного искусства в Париже показывают, какое большое значение в некоторых цивилизациях придается деформации лица, тела. Так, в некоторых племенах у детей специально формировалось косоглазие. Ребенку подвешивали на переносице специальный шарик, чтобы взгляд был зафиксирован в определенной точке. Кроме того, определенным образом подпиливались зубы, их инкрустировали драгоценными камнями.

Работая с образами доколумбовых цивилизаций, я обращалась к маскам или рисункам, которые донесли до нас опыт древних племен. Что касается Африки, то кроме масок и рисунков большим подспорьем были исторические фотографии. И этнографические, и фотографии масок как бы вписыва-

---

Публикуется на основе синхронного перевода с французского.

лись с помощью компьютерных технологий в снимки моего лица, воспроизводящего стандарт красоты нашего времени. Впрочем, две небольшие шишечки на лбу[1] этому современному стандарту противоречат. Я всегда пыталась использовать свое лицо и тело как материал, с помощью которого изучаю традиции другого времени, других цивилизаций.

Мои последние фотографии — новое тому свидетельство. Допустим, отправной точкой для фотографии «Женщина-жираф» послужила существующая в некоторых африканских племенах традиция украшать женскую шею кольцами. Они способствуют удлинению шеи и одновременно служат каркасом, который ее держит. Я наложила снимок африканки на свой. А поскольку я родилась около Нанта, в местечке Форез, я назвала фотографию «Женщина из племени Форез». Таким образом я перекидываю мостик между современной Францией и африканской историей.

Из серии «Африканские самогибридизации». 2000—2003

Понятие «метаморфоза» широко известно, нет необходимости объяснять, что метаморфозы тела несут определенный философско-цивилизационный смысл. Например, маска, которая в свое время очень часто использовалась художниками-кубистами, символизирует болезнь.

Продольные полосы на лице «евро-форезийской» женщины также передают определенный ритуальный смысл. Обычно я пользуюсь только теми деформациями, которые в принципе не вызывают болевых ощущений, потому что я против насилия.

Мне бы очень хотелось, чтобы у нас были мутирующие тела. Скажем, была бы такая кнопка, нажав на которую, человек смог бы говорить на любом языке мира. Нажал другую кнопку — и меняется цвет глаз или цвет кожи. Характерна в этом смысле черно-белая фотосерия 1964 года, и в первую очередь фотография «Орлан рождает сама себя». Игра слов на французском подразумевает возможность иного толкования — «Орлан любит сама себя». Уже в этой фотографии заложены те принципы, которые я использую позже. Если хотите, основная проблема — это личность и ее проекция на окружающее. Самовоспроизводство или самоклонирование личности: на снимках возникают лишние руки, ноги. Это символ борющегося тела. Тела, растущего изнутри себя. Меня чрезвычайно волнует эта его потенциальная способность. Не случайно на одном из автопортретов я изобразила себя вылезающей из некоей позолоченной буржуазной рамки. Смысл прозрачен — я пытаюсь выйти за рамки.

У меня есть серия фотографий, где в различных позициях изображено тело без лица. Вместо лица маска. Тело в этом случае рассматривается как архитектурный образ, как некое произведение искусства.

Я попыталась понять, как художники разных эпох использовали женское тело в качестве предмета изображения. В конце концов я убрала все лишние детали антуража, оставив только простыни. Именно простыни символизировали ту традицию, против которой я выступала. Часто они использовались в постановочном плане в качестве иллюстрации «меры» и «чрезмерности». Например, были фотографии, которые соответствовали вполне определенным размерам картины, потом появились снимки, формат кото-

[1] Результат художественной практики Орлан. — *Прим. ред.*

рых соответствовал реальным размерам моего тела; наконец делались фото еще большего формата.

Так появилась серия изображений с постоянным использованием простыни, начиная с изображения так называемой Бургундской Мадонны. Эта серия стала своеобразной иллюстрацией эволюции искусств. Завершает ее образ, похожий на личинку бабочки: непонятно, что из нее получится, пока процесс метаморфоз не завершился.

Из серии «Африканские самогибридизации». Маска Януса племени Экои из Нигерии и лица европейских женщин из Фореза. 2003

Разнообразные способности и «амплуа» тела исследует и фиксирует один перформанс, который я делала на протяжении довольно продолжительного времени. Замысел был такой — использовать тело как инструмент измерения пространства. На снимках я запечатлела музей, который измерила именно этим способом. Видеозапись последней части перформанса сохранила сам процесс. В этой части я меряю шагами пространство музея Гугенхайма в Нью-Йорке. На мне было платье, скроенное из простыни. Я сохраняла его в качестве реликвии и стирала на глазах у публики. Потом в музее продавались запечатанные флакончики с грязной водой, которая осталась после стирки.

Одно время я очень увлеклась копированием манекенов, которые обычно выставляются в магазинах. Получались своеобразные эфемерные скульптуры. Иногда я делала целую инсталляцию, где было до тридцати фигур.

Использовала я также — в качестве объектов вдохновения — различные произведения искусства барокко. Причем свои работы я создавала в той же технике — драпировка из простыней. Очень интересен святой Бернар, который потрясает крестом. Это экстатический образ. Барокко, если хотите, показывает противостояние добра и зла. Так на снимках возникает противостояние белого и черного... Богоматерь белая — Богоматерь черная, которая находится на заднем плане и словно поигрывает пистолетом.

«Самогибридизация» № 4. 1999

Завершает эту барочную серию фотография скульптуры, созданной из простыней и стоящей на постаменте, который сложен из телевизоров. На их экранах транслируется видеозапись спектакля. Этот образ показывает, что существует полный разрыв между настоящим и прошлым, между нынешней реальностью и традицией.

Я принадлежу к поколению, в котором женщины вели активную борьбу за легализацию абортов, за право использовать контрацептивные средства — считали это способом обретения свободы. Иначе говоря, мы выступали против того, чтобы роль женщины сводилась исключительно к материнству, чтобы ограничивались возможно-

сти ее профессионального развития, вообще полноценной жизни. Борьба за право женщины, за ее свободу в моих работах предстает как борьба за право свободно распоряжаться своим телом: я хотела доказать, что тело женщины существует не только для того, чтобы принадлежать мужчине и рожать детей.

Так возникла серия инсталляций, довольно острых, даже шокирующих. Одну из них сопровождает текст — цитата из французского философа Мишеля Серра, которая вдохновила меня на проведение хирургической операции. Я экспериментировала со своим телом с помощью хирургических вмешательств в течение трех лет — с 1990 по 1993-й. Каждая операция отталкивалась от определенного текста — философского или литературного, иногда — от живописи, костюма, например от коллекции Пако Рабана. Для каждой операции создавался специальный декор и костюм.

Из серии «Африканские самогибридизации». Трехликая маска племени Огони из Нигерии и лица французских женщин. 2003

Снимки запечатлевали процесс операции. Так, есть фотография, мотив которой я позаимствовала в изображениях Мадонны. Во время операции я держу два креста – белый и черный, символы добра и зла. На другом снимке я держу сосуд, наполненный муляжами фруктов и овощей. А рядом стоит другой сосуд – с настоящими плодами. В ходе операции я смешивала натуральные плоды и искусственные.

На другой операции я в костюме Арлекина. Тут я опиралась на слова Мишеля Серра, который считал, что Арлекин — результат наложения персонажей друг на друга. Костюм Арлекина состоит из элементов разного цвета и различного происхождения. Арлекина можно рассматривать как результат некоей гибридизации.

Человек состоит из множества костей, сухожилий, которые в свою очередь состоят из молекул. В какой-то момент исчезает грань между человеком как целостностным структурированным существом и теми элементами, из которых он состоит. Мы видим различные клетки, видим кровь. В конце концов человек и есть Арлекин — наложение нескольких субстанций, разноцветных, многообразных, существующих одна в другой.

Из серии «Африканские самогибридизации». Женщина племени Сурмас с губной вставкой и европейская женщина из города Сент-Этьен с бигуди. 2000

Операции, которые я делала себе, не имели целью конечный косметический результат. Целью был сам процесс. Ход операции фиксировался фото- и видеокамерами. Одна из операций шла в сопровождении пения негра, переодетого женщиной. Мои жесты в ходе операции должны были символизировать определенные этапы моей трансформации.

В ряде случаев ход операции транслировался в Центр Жоржа Помпиду, в музей в Лондоне, в несколько художественных галерей, находящихся в разных странах мира. Публика, присутствовавшая в тот момент в музеях и галереях, могла общаться со мной в режиме on-line.

Мои фотографии можно рассматривать как манифест телесного искусства, которое я создала и которое отличается от знакомого нам искусства, изображающего человеческое тело. Это так называемый «новый примитивизм». Когда-то в искусстве боди-арта велось зондирование предельных возможностей человеческого тела, его болевого порога. Мне это представляется в принципе совершенно бесполезным. Современные препараты позволяют снимать ощущение боли. Первое, о чем мы договаривались с хирургом,— у меня не будет никаких болевых ощущений ни во время операции, ни после нее. Для того и существует огромный набор обезболивающих средств.

«Африканские самогибридизации». 2004

У меня даже была такая мысль — сделать хирургическую операцию, во время которой открыть тело изнутри. Показать как бы изнанку тела. При этом, конечно, труднее всего показать, как я при этом читаю, чем-то занимаюсь, не испытывая никакой боли. Я хочу сказать, что существует фундаментальное противоречие между тем, чем мы являемся, и тем, чем хотим казаться. Можно быть ангелом с виду и дьяволом по своей сути. И наоборот, в шкуре крокодила может прятаться ягненок.

На некоторых фотографиях этой «хирургической» серии — бинты и окровавленные повязки, снятые с меня после косметической операции. Издалека они похожи на плащаницу. После каждой операции я быстро делала свой мини-портрет — кровью, разумеется, действуя прямо пальцами, без всяких кисточек. В чаше — кусочки моего тела. Там написано, в частности: «Сие есть программа моего тела». Кусочки плоти кладутся внутрь стеклянного сосуда. Стекло очень прочное. У меня восемнадцать таких сосудов с текстами из Мишеля Серра на восемнадцати языках. Каждый раз клочок плоти сопровождается текстом на другом языке. Собственно, сама плоть расположена внутри, в шарике из смолы. Этот образ иллюстрирует отношения между словом и плотью. Смысл заключается в том, чтобы создать огромное количество таких сосудов до полного исчезновения тела как материальной субстанции.

«Африканские самогибридизации». 2004

Последние три инсталляции были сделаны для музея в Иерусалиме. Там были тексты на древнееврейском, на арабском, на английском языке, расположенные параллельно.

А теперь я отвечу на ваши вопросы.

— Кем вы себя считаете: инсталлятором, фотографом, создателем перформансов?

— Прежде всего я художник. Я не ограничиваю себя определенными рамками. Раньше существовала семейная традиция. Если отец был скульптором и работал с камнем, то сын занимался тем же самым. Ему и в голову не приходило перейти на другой материал, скажем, на металл.

Я всегда считала и считаю, что художественное творчество отражает идеи, рожденные современным состоянием общества. Я могу использовать каррарский мрамор для выражения художественных идей своего времени.

Но сейчас я использую свою собственную плоть. Даже не плоть, а клетки своего тела. У меня есть проект фильма, рассказывающего об истории человечества, начиная с клеточного уровня.

Зрители часто рассматривают фотографии как иллюстрацию перформанса. Но фотографии бывают разные. Точно так же, как существует мраморная скульптура, монументы из жести или бетона, есть и разные фотографии. Есть такие, которые получены в результате технических приемов, монтажа. Есть полностью сконструированные, полученные при помощи новейших цифровых технологий.

Публике иногда очень сложно определить, что есть что. Например, два года назад у меня была выставка в Европейском Доме фотографии. Зрители решили, что на ней представлены снимки, сделанные после моих хирургических операций. На самом деле это были фотографии, сделанные с помощью программы Photoshop, где использованы образы африканских и доколумбовых цивилизаций, о которых я говорила в начале мастер-класса.

Я никогда не противопоставляю реальное виртуальному. Я перехожу из одного в другое, и наоборот. Во время операций иногда приходилось просить хирурга немножко отойти в сторону, чтобы показывать публике наиболее, с моей точки зрения, убедительные и символические кадры.

— *Вы могли бы сказать о своем отношении к современному искусству?*

— Я думаю, сама постановка вопроса не совсем корректна. Есть масса художников, работающих, скажем так, во взаимоисключающих направлениях. Например, те, кто сегодня интересуется человеческим телом, работают в совершенно иной манере, чем во времена боди-арта. Художники в прошлую эпоху пытались снять исторические табу в отношении обнаженного тела, в отношении сексуальности. Тело рассматривалось, как тюбик с краской. Современные художники рассматривают человеческое тело в свете современных технологий. Они исследуют, как одно сочетается с другим: искусство и СПИД, искусство и недоедание, голод, наконец искусство и биотехнологии, искусство и новые технологии в медицине. Мир меняется на глазах. Мне было бы скучно заниматься сегодня тем, чем я занималась десять лет назад. Я думаю, что художник, если он не зациклен на прошлом, в творчестве отражает свое время.

— *Кто из мастеров вам близок?*

— Вообще-то многие художники меня интересуют. И если бы я была побогаче, то, наверное, стала бы коллекционером. В целом я на стороне тех людей, которые исповедуют новаторские, радикальные принципы в подходе к искусству.

— *Вас можно считать духовной сестрой Мэтью Барни...*

— У него возможностей побольше во всех отношениях. Мне очень нравились его первые работы и последняя выставка, которая была в музее Гугенхайма. Там он весьма любопытно организовал семь различных перформансов. Ощущение, будто он альпинист и поднялся на гору, которую символизирует музей Гугенхайма. Но у него есть чисто коммерческие вещи — фотографии, сделанные для крупных коллекционеров из Техаса. Это достаточно скучно.

— *Какие средства ухода за лицом вы используете после перенесенных операций?*

— Во-первых, я не «переносила» эти операции. Это операции, которые я сама организовала и которыми сама дирижировала. Во-вторых, я считаю, что это несколько странный вопрос — он не касается искусства, о котором мы сегодня говорим. Повторюсь: конечный результат меня совершенно не интересовал. Смысл операций, которым я себя сознательно подвергала, был в том, чтобы уйти от общепринятой практики. Показать публике, что можно сделать с телом.

А если вас интересует уход за лицом, обратитесь в косметические салоны.

Материал подготовила Жанна Васильева

ЧТЕНИЕ

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Глава VIII. Одинокая женщина

Эпопея с «Неприкаянными» подойдет к концу 5 ноября 1960 года. А меньше чем через неделю Мэрилин вновь окажется в Нью-Йорке, в пустой квартире, и 11 числа того же месяца, в День заключения перемирия, объявит прессе о своем разрыве с Миллером. А на следующей неделе, услышав, что Монтан отбывает из Лос-Анджелеса в Париж, очертя голову помчится в аэропорт Айлдуайлд — на пару часов перехватить его в перерыве между рейсами. Они проведут эти часы, сидя в ее лимузине за бокалом шампанского, и тут-то ей откроется, что он намерен вернуться к законной супруге. Когда газетчики заговорят об этом с Симоной Синьоре, та ответит им мудрой и беспросветно горькой французской сентенцией: «Мужчине... не присуще смешивать проходную интрижку с любовью до гроба и делать из нее камень преткновения, когда речь идет о браке». А что может сказать Мэрилин? Разве что обронить фразу, безошибочно выдающую тех, кто когда-либо прибегал к услугам психоаналитиков: «Думаю, все это ее, а не мои проблемы».

И вот после двух ударов судьбы наступает черед третьего: умирает Гейбл. Эту новость в десять часов утра доносят по телефону репортеры. С ней приключается истерика. Обстоятельства ухода актера из жизни таковы, что хуже не придумаешь. В самый разгар съемок Гейбл узнал, что его жена Кей беременна. Этот запоздалый дар пробудил в нем чувство необыкновенной гордости. Зная о своем больном сердце, Кларк вряд ли мог надеяться, что проживет долго, и все-таки он страстно желал увидеть своего сына. (У него не было ни малейшего сомнения в том, что родится именно сын.) Дальнейшее, однако, сложилось самым неблагоприятным образом. Беда в том, что у миссис Гейбл тоже нелады с сердцем. И когда Кларк слег с приступом, ее поместили в соседнюю палату: подлечить, а заодно и проконтролировать нормальное развитие беременности. Както раз в больницу позвонил сам президент Эйзенхауэр — поделиться со знаменитым актером собственным опытом борьбы с сердечным недугом. Чуть позже по округе пополз слух, что Гейбл пошел на поправку. И вот как гром среди ясного неба скоропостижная кончина. В роковой миг с ним рядом не оказалось даже Кей: за час до этого она ощутила учащенное сердцебиение и, не желая беспокоить мужа, удалилась к себе в палату. Там и нашли ее принесшие страшную новость доктора. Как в мелодраме, где знамения надвигающегося несчастья следуют одно за другим.

Какому прибору под силу измерить всю глубину нахлынувшего на Мэрилин отчаяния? Совсем недавно ей посчастливилось обрести суррогатного отца, запечатлеться на кинопленку в его объятьях, продемонстрировать публике свою грудь, и вот суррогатного отца уже нет. Не оттого ли, что они наконец встретились друг с другом? Нет ли в этом ее вины? Снедающее ее чувство незащищен-

---

Окончание. Начало см.: 2003, № 11—12; 2004, № 1, 3—4, 6.
Журнальный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «ЭКСМО».

ности становится еще острее. Ведь в прошлом, какие бы беды ни сваливались на головы тем, кто обитал рядом с нею, к ее услугам всегда было своего рода оправдание: сама-то она ближе к смерти, нежели кто-либо другой. Кончина Гейбла отняла у нее это невеселое утешение.

Сто раз перебирая в мозгу звенья обрушившихся несчастий, она впадает в самую продолжительную депрессию в своей жизни. Лучшая пора ее существования вот-вот окажется позади. Долгое время ее удерживало на плаву ни с чем не сравнимое творческое честолюбие (ее кинематографическая слава не должна уступать славе самой Гарбо); теперь же впору задаться вопросом: не истощилась ли вовсе эта неукротимая жажда? В собственной нью-йоркской квартире, такой чужой и осиротевшей с исчезновением вещей и бумаг Миллера, она словно на пепелище. В его опустевшем кабинете висит на стене ее портрет, оставленный былым хозяином, — его любимый портрет Мэрилин. А через пару месяцев их официально разведут, и разрыв довершится. После долгих колебаний она останавливается на 20 января 1961 года — дне инаугурации Джека Кеннеди: в этот день она полетит в Хуарес. Выбрать это число предложит ее новая конфидентка и агент по рекламе Пэт Ньюкомб. Справедливо полагая, что в такой день появление Мэрилин вызовет меньше шума и сумятицы, чем в любой другой.

Впрочем, на этот раз и ей самой не слишком хочется быть в центре внимания репортеров. Два часа между рейсами она проведет в коктейль-холле далласского аэропорта, молчаливо следя на телеэкране за ходом первого из тысячи дней президентства Джека Кеннеди. Только представьте: она, эта белокурая ведьма тоскующего ветра Америки, внимает проходящей в Вашингтоне инаугурации из Далласа. Из Далласа! Откуда же еще? В самой наэлектризованной из наций земного шара, разумеется, не может не возникать самых невероятных совпадений. В самом деле: доведись тем, кто когда-нибудь отважится писать оккультную версию истории, проследить кармическую линию, ведущую от Наполеона к Монро, им придется обратить внимание на то обстоятельство, что умереть последней суждено будет в доме № 5 по Хелена-Драйв.

После развода она собирается с силами заехать на ферму в Роксбери: ей надо забрать свои вещи. Там она появляется в сопровождении новообретенной сводной сестры Бернис Миракл (отнюдь не самозванки: последняя действительно приходится Мэрилин сводной сестрой по линии Глэдис и давно преданного забвению Бейкера и проживает во Флориде; итак, позднейшие попытки Монро обрести свое «я» находят выражение в поисках того, что называют родной кровью). Мэрилин готовится к «трудной встрече», стремясь, как заметит Миллер, «создать у меня впечатление, будто она счастлива и весела, иными словами — что все идет так, как ей хотелось». Отбывая с фермы, она увозит с собой некоторые книги, статуэтки, фарфоровый сервиз, набор посуды для коктейлей, предоставляя бывшему супругу пить из видавших виды пластмассовых стаканчиков. (Интересно, а как она намерена распорядиться своей долей недвижимости?) Достоверно известно, что она не берет с собой бассет-хаунда Хьюго, но позже, в городе, будет жалеть об этом. Впрочем, скоро Синатра подарит ей белого пуделя, которому Мэрилин даст кличку Маф, следуя своей привычке вечно поддразнивать певца его связями с криминальным миром. Приблизительно в это же время она заводит с Синатрой ни к чему не обязывающую, на нотах дружеского общения, связь; во всяком случае, один из облеченных ее доверием людей позднее расскажет, как возил ее в «Уолдорф», где тот останавливается, и как она маленькими глотками пила водку, жалуясь, что алкоголь «не забирает». Натурально, этот визит породит массу любопытных вопросов, но она скажет лишь, что кровати в номере сдвинуты неплотно и между матрацами щель, в которую то и дело проваливаешься. (Из рук плохо поставлено обслуживание в «Уолдорфе»!)

— Ну и как Синатра? — полюбопытствует человек, облеченный ее доверием.

— Ему далеко до Ди Маджо.

Что и говорить, в этот период она не склонна особо стесняться в выражениях, отзываясь о новых своих любовниках; однако связь Мэрилин с Синатрой время от времени будет возобновляться. При этом, думается, она испытает определенную неловкость, даже смятение: ведь на горизонте ее существования

опять замаячит тень Ди Маджо. Нет, между ними не возникнет ничего хотя бы отдаленно напоминающего прежние отношения любящих друг друга мужчины и женщины; однако, похоже, оба почувствуют запоздалый прилив былой привязанности. В конце декабря, за месяц до развода с Миллером, в ее доме раздастся телефонный звонок, и она услышит голос Рено Барсоккини. «Скажите, — осведомится он, — один человек... может он вам позвонить?» — «Скажи своему приятелю, пусть звонит», — ответит Мэрилин. В рождественский вечер Ди Маджо появится в ее квартире, держа в руках самую большую пуансеттию, какую она видела в жизни. И все завертится снова. Можно предположить, что именно чувством измены, совершаемой по отношению к Ди Маджо, объясняется та нервозность, какую она ощущает при встречах с Синатрой. Не случайно, общаясь с близкими друзьями, в эти дни она не раз и не два отметит, что у Ди Маджо прекрасное, тренированное тело, и ностальгически вздохнет по временам, когда они были вместе.

Но, разумеется, в ее голосе нет и тени подобной теплоты по отношению к другим людям. Пожалуй, никогда еще не была она так язвительна, как сейчас. Канули в Лету времена, когда Эми Грин впору было недоумевать: «Скажи, милочка, а вообще есть на свете человек, который тебе не нравится?» Теперешняя Мэрилин изумляет своих знакомых, описывая самодовольных самцов и их неуклюжие поползновения. То, что она рассказывает, зачастую скандально и неправдоподобно, а персонажи ее скабрезных историй — знаменитости. Возникает мысль, уж не выдумывает ли она все это, дабы просто позабавить своих собеседников? Но характерно: злоязычные выпады Мэрилин, как правило, адресуются тем в Голливуде, кто в тот или иной момент нелестно отозвался о ней как об актрисе; пришло время отплатить им той же монетой. В ее анекдотах все больше соли и перца, а в интонациях — недоброй веселости и нескрываемого злорадства. Она, похоже, отрабатывает реплики новой роли — роли бойкой на язык женщины среднего возраста. Уж не постиг ли ее соблазн стать в этом качестве преемницей Таллулы Бэнкхед?

Иными словами, наша героиня пребывает на руинах собственной карьеры, и ее транквилизаторы в опасной близости к традиционной коктейльной закуске — орешкам; отхлебывая из бокала, она тянется рукой то к одному, то к другому. Есть в ней что-то от инвалида, которого обманули, посулив выздоровление в обмен на ампутированную конечность. Что, спрашивается, сделает этот инвалид? Разумеется, примется составлять завещание. Так поступит и она. Короче, решив искупаться на сон грядущий, погрузится в омут былой депрессии. Всю денежную наличность она отпишет Бернис Миракл (семья прежде всего!) за вычетом небольших сумм, адресуемых секретарше Мей Рейс и нескольким друзьям. Свои личные вещи Мэрилин завещает Ли Страсбергу, столько лет бывшему подлинным куратором ее актерского мастерства. По той или иной причине в завещании не окажется имени Полы Страсберг. Последней, правда, она и без того наодалживала немало денег, отдала свои акции, а также добыла рабочее место на студии с окладом три тысячи долларов. В январе, незадолго до инаугурации Кеннеди, завещание будет зачитано вслух и Мэрилин поставят в известность о положении ее финансов. И выяснится, что она вовсе не так богата, как думает. По существу, живет она на свою долю прибыли от фильма «Некоторые любят погорячее» и в расчете на то, что соберут «Неприкаянные». Прокатная судьба которых, впрочем, началась фальстартом с неоднозначными отзывами в прессе.

Под конец зимы, доведенная до ручки тяготами бракоразводного процесса и несостоявшейся сенсацией с выходом на экран своей последней картины, Мэрилин впадает в состояние столь глубокой депрессии, что у ее психоаналитика возникают серьезные опасения за ее жизнь. Не исключено, что имеет место даже попытка самоубийства. Трудно, однако, утверждать на этот счет что-либо определенно, ибо теперешняя забота ее рекламного агента не в том, чтобы обеспечить существованию актрисы интерес средств массовой информации, а в том, чтобы скрывать ее от внешнего мира. Как бы то ни было, ее помещают в клинику душевных болезней Пейн-Уитни. Орде набежавших репортеров не

удается запечатлеть на пленке это событие. Мэрилин проводят то через одну, то через другую железную дверь, и все с лязгом захлопываются. Между тем до сих пор никто не счел нужным сказать ей, куда ее доставили. «Что вы со мной делаете?» — восклицает она. За ней вновь закрываются ворота сиротского дома. «Где я?»

Три дня Мэрилин проводит в комнате с зарешеченными окнами и стеклянной дверью, через которую за ней может подглядывать персонал клиники. Нет в ней и ширмы, скрывающей от посторонних глаз унитаз и раковину. Кому из медсестер, ординаторов, практикантов, врачей и уборщиков под силу удержаться от интригующего зрелища? Скоро по округе, подобно потрескивающим на костре сучьям деревьев, расползаются сплетни. Она сорвала с себя всю одежду, она... Тот, кому эти сплетни по вкусу, может присовокупить любую щекочущую любопытство подробность. За стенами клиники несут круглосуточную вахту газетчики.

Позже, в порыве откровенности, Мэрилин поведает Пэт Ньюкомб, что действительно устроила персоналу Пейн-Уитни показательное шоу. «Раз уж они вознамерились обращаться с ней как с умалишенной, — читаем у Гайлса, — что ж, она сделает им одолжение».

Само собой разумеется, в непреоборимом стремлении сорвать с себя одежду таится тот же импульс, какой побуждает человека выскочить наружу сквозь распахнутое окно. Ведь во всем, что она делала в своей жизни, так или иначе присутствовало тяготение к наготе. Разве можно списать как случайность ее работу натурщицей, ее желание «предстать нагой пред оком Господа Бога и всего окружающего мира», счесть не более чем побочными эпизодами ее карьеры «обнаженный» календарь, сессию, в ходе которой она еще будет позировать нагишом перед несколькими фотографами, открытую грудь в «Неприкаянных»? Разве, впадая в невменяемое состояние, не испытываешь искушения вывернуться наизнанку, сделать все наперекор заведенному порядку, сорвать с себя одежду, стряхнуть моральные запреты, презреть нерушимую логику собственного существования во времени? Разве психоз, как и смерть, не обращают настоящее в прошлое?

Но, каким бы сильным ни было ее помешательство, она достаточно быстро осознает, что из Пейн-Уитни надо любой ценой выбираться. Ей позволяют сделать один телефонный звонок. Она звонит Ди Маджо; тот вечерним рейсом прилетает из Флориды в Нью-Йорк и с места в карьер начинает обзванивать политиков и людей из властных структур — словом, всех, кто знает, как разомкнуть двери клиники. «На рассвете следующего же дня, буквально вцепившись в предплечье Ди Маджо, Мэрилин тайно покинула клинику... И в тот же день поступила в частное отделение Колумбийско-Пресвитерианского неврологического института», притом с такой оперативностью, что «введенные в заблуждение репортеры обшарили все закоулки в клинике Пейн-Уитни».

В новом лечебном учреждении ей гарантированы три недели покоя, воздержание от пилюль и больничная выписка. Опираясь на руку Пэт Ньюкомб, она прибывает в нью-йоркскую квартиру, минуя стаю газетчиков, бегущих в надежде услышать от нее хоть слово наперерез уличному движению. В затишье созревает очередная новость дня. Как обычно после кризиса, некоторое время она чувствует себя окрепшей. У нее рождается мысль сняться в телевизионной версии «Дождя», которую мог бы снять Ли Страсберг; сам Сомерсет Моэм выражает восхищение этим проектом. Что до образа Сэди Томпсон, каковой ей предстоит воплотить, то в одном из интервью Мэрилин отзывается о нем так: «Это девушка, которая знает, как быть веселой, даже когда ей грустно. Знаете ли, вот что важно?» Но этой идее не суждено реализоваться. Компания Эн-Би-Си не склонна прибегать к услугам Страсберга, ибо у него нет опыта работы на телевидении. Мэрилин же, со своей стороны, не хочет сниматься ни у одного другого режиссера. «Я знаю, каково ви́дение Страсберга, и оно совпадает с тем, что я хочу вложить в эту роль. Мне не импонирует... участвовать в постановке, замысел которой в корне отличен от того, чего я жду и на что надеюсь». И все-таки ей не сидится без дела да и финансовые проблемы дают о себе знать. Как-никак

контракт с телевидением мог принести больше ста тысяч долларов, а теперь надежды на него рухнули. Пресытившись Нью-Йорком, она едет с Ди Маджо во Флориду — заняться серфингом и заодно навестить сводную сестру Бернис. А когда и это надоедает, летит обратно в Нью-Йорк.

Едва она переступает порог своей квартиры, как газетная колонка приносит обескураживающую новость. Оказывается, Кей Гейбл считает, что именно Мэрилин спровоцировала «тот роковой сердечный приступ, до которого довели Гейбла напряжение и усталость». (Тот как будто не жаловался на поведение Монро. «Когда она на площадке, — заявил он одному из интервьюеров, — то вкалывает на всю катушку». В то же время, по словам других репортеров, вспоминая времена Джин Харлоу, он ненароком обмолвился: «Когда звезды опаздывали на съемку, их снимали с картины».) Прочитав эти строки, Мэрилин распахивает окно гостиной, готовясь выброситься наружу. На следующий день одному из друзей она поведает, что творится у нее в голове. Бросаться надо с ходу: ведь стоит взобраться на подоконник и секунду промедлить, как ее заметят с улицы, и тогда молва о несостоявшемся самоубийстве будет хуже смерти и той жизни, что еще пульсирует в ее жилах. И она застывает с закрытыми глазами на полу гостиной, приникнув к оконной раме. Быть может, в этот миг, прежде чем она осознает, где и зачем находится, душа ее совершает незримый полет в неизвестность? Как бы то ни было, назавтра знакомые узнают, как близко к порогу небытия она была, и в один голос советуют ей перебраться в Голливуд, арендовав там небольшой дом. Одноэтажный. По размышлении она приходит к выводу, что они правы. В конце концов, что удерживает ее в Нью-Йорке, кроме Ли Страсберга? Похоже, вся питавшая ее жизненная сила иссякла. Она вновь направит стопы на Запад, и вновь, то ли в третий, то ли в четвертый раз (кому под силу подвести баланс этим запрограммированным заранее бракам духа?) прибегнет к услугам психоаналитика. Кончается весна 1961 года, а в ее жизни нет ничего, кроме диеты и отдыха. Скоро ей сделают операцию по удалению желчного пузыря (шрам от нее беспощадно проступит на снимках той знаменитой «обнаженной» фотосерии, какую снимет Берт Стерн), которая, по заверениям медиков, пройдет успешно; быть может, зная, что нож кромсает ее внутренности, она испытывает странное удовлетворение: в ее глазах это в чем-то равнозначно искуплению невольной вины перед Гейблом? (Есть и нечто другое, не менее символичное: день рождения в июне, когда, спустя столько лет, ее встретит в отеле «Беверли Хиллз» Андре де Дьен.) В ближайшие месяцы она будет без устали курсировать между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом, и лекарством, удерживающим ее на плаву, станет жизнь, лишенная всякого содержания.

В Нью-Йорке обязанности ее секретаря начинает исполнять женщина по имени Марджори Стенгел (до этого она была секретаршей Монти Клифта); по ее рассказам можно составить представление об этом периоде жизни Мэрилин. В день, когда Марджори принимают на работу, в квартире раздается телефонный звонок; Мэрилин берет трубку. Чей-то голос осведомляется, дома ли мисс Монро. «Ее нет», — грубо отвечает Мэрилин и кладет трубку на рычаг. Дни текут бессобытийно.

В знойные нью-йоркские утра Мэрилин спит допоздна, а потом слоняется по квартире в голубой, как у куколки, ночной сорочке. Слегка засаленной. Походив без дела, нехотя отщипывает кусочек отбивной котлеты, жует ломтик сыра и запивает все это большим стаканом бескалорийного напитка из черемухи. («Одного этого рациона достаточно, чтобы отдать концы», — жалуется Марджори Стенгел.) Потом бесконечно долго говорит по телефону со своим лос-анджелесским психоаналитиком. Больше не звонит никто. Не исключено, что никто вообще не знает, что она в городе. Писем приходит мало, но когда в послании какого-нибудь безвестного фаната обнаруживается нечто скабрезное, в ее глазах сквозит подобие интереса. В графе «имя отца» на банковском бланке она тщательно выводит: «Неизвестно». Но и у этой обманчивой безмятежности — свои теневые стороны. Штукатурка в кухне осыпалась; у стен — типично нью-йоркский грязно-желтый оттенок. Непривычно аскетична ванная комната: ни туалетного столика, ни подсветки, ни веселенького рисунка на занавеске

в душе — место для водных процедур, не более. Стены в спальне окрашены в угрюмый желто-бурый цвет, а мебель, во французском провинциальном стиле, белая и недорогая. Огромная кровать застелена желтым атласным покрывалом. В потолке, прямо над кроватью, зеркало. Это предмет ее гордости. Зато в другой спальне нет почти ничего, не считая нескольких ковриков на полу. В приемной у шкафа с картотекой трудится Марджори. Самое примечательное здесь — обрамленная литография картины Тулуз-Лотрека; цена ее вместе с рамкой не больше пятидесяти долларов. А вот в гостиной, по контрасту с другими комнатами, все белое: стены, ковер, пианино, кушетка. Даже на сделанном Сесилом Битоном фотопортрете хозяйка дома в белом платье. В вазе — белые, почти прозрачные листья. Не настоящие. Живые цветы сюда время от времени тоже приносят, но они сразу увядают. Остается довольствоваться искусственными. А на белом с длинным ворсом ковре старое пятно, оставленное собакой. Все время, что на Мэрилин работает Стенгел, идет речь о том, чтобы отдать его в чистку. В конце концов эта миссия выпадет на плечи обслуживающей компании «Денихен», приемщик которой «сдерет с нее больше, чем стоит сам ковер». В квартиру ковер вернется вычищенным, но на нем проступит желтое пятно, и позже заявятся для проверки нанятые компанией химики. Наведываются сюда также врачи и фармакологи в темных костюмах с иголочки и очках в роговой оправе. Сидя на испанской скамеечке в прихожей, отделанной черной и белой плиткой, они терпеливо ожидают мисс Монро; в руках у них коробочки с пилюлями и рецептами, выписанными на ее — и не только ее — имя. Случается, пилюли заказывают и на имя Марджори Стенгел. На журнальном столике — подборка «Нейшн» и «Ай.Ф.Стоунз Уикли». На ночном столике в спальне — «Пионеры» Гарольда Роббинса и томик стихов Эдны Сент-Винсент Миллэй. В полутемной комнате, из которой Мэрилин делает свои телефонные звонки, — всего лишь серое нью-йоркское окно во двор, но в ней цветы живут дольше. Может быть, оттого, что Мэрилин так часто сидит здесь, почти невидимая на неярком грустноватом фоне. А в шкафу во второй спальне на проволочных вешалках выстроились ее вечерние платья. Нет в нем ни саквояжей, ни ящиков для белья. В других шкафах — норковые манто и целый ряд меховых накидок, тоже белых и тоже на проволочных вешалках. На полу — куча туфель от Феррагамо. Еще в одном шкафу развешаны две дюжины прогулочных брюк вместе с ярлыками и ценниками. Стоит заметить, что, выходя за покупками, Мэрилин не дает себе труда надеть нижнее белье. Это становится поводом к сплетням и пересудам продавщиц. «Знаете, от нее пахнет», — откровенничают они, общаясь по телефону с Марджори Стенгел. (Им, разумеется, неведомо, что Мэрилин, подобно многим другим лицам ее профессии, по-своему суеверна: она не спешит смывать с себя запахи минувшего дня, коль скоро было в этом дне нечто значимое для ее художнического опыта.)

Однажды утром на дне выдвижного ящика Марджори случайно обнаруживает кольцо с бриллиантом. Она и понятия не имеет, как долго оно там пребывает. Может статься, это один из подарков Ди Маджо? (Которого Мэрилин ныне именует «Мистер Д.».) В другой раз ее ставят в известность, что в течение дня должен позвонить «один человек» и ей, Марджори Стенгел, надлежит выполнить его просьбу. Однако раздается звонок, и она без труда узнает говорящего по голосу. «Мардж, это Джо Ди Маджо», — без обиняков представляется человек на другом конце провода и просит встретить его в холле гостиницы «Шелтон»: там он передаст ей пять тысяч долларов, каковые надлежит внести на счет в банке «Ирвинг траст», чей кредит ее хозяйка неосмотрительно превысила. Марджори не в силах понять, с какой стати Мэрилин скрытничает. Ведь, появляясь по утрам на рабочем месте, она не раз бывала свидетельницей того, как Ди Маджо без лишнего шума ретировался из квартиры Монро. Мэрилин, однако, так ни разу и не признает, что по вечерам он навещает ее. Словно в силу негласной договоренности между обоими, никто не должен знать, что Ди Маджо проводит ночи вне дома.

Нью-йоркская эпопея Мэрилин близится к завершению. Из месяца в месяц она все больше времени проводит на побережье. И в конце концов по предложению своего психоаналитика покупает дом на Хелена-Драйв в Брентвуде — дом, как две капли воды напоминающий его собственный. Однажды в приподнятом настроении она позвонит отсюда в Нью-Йорк. Ей, видите ли, надо появиться на званом вечере в обществе Фрэнка Синатры. И хотя у Мэрилин уже есть два платья от Маньена, ей требуется еще одно — то самое, что осталось в Нью-Йорке. Лина Пепитоун, прислуга, срочно вылетает первым классом, чтобы доставить платье в Лос-Анджелес, но пока длится рейс, наша героиня успевает обзавестись еще одним.

Нью-Йорк постепенно смещается на периферию ее сознания. На предложение переехать с нею в Лос-Анджелес Марджори Стенгел отвечает отказом, и на этом ее секретарская вахта кончается. Итак, Мэрилин снова в родных пенатах, и вместе с нею на западном побережье поселяются скука и монотонность жизни на низких оборотах. (В самом деле: что, как не последствия перенесенной болезни, лежит в основе того нескрываемого удовольствия, какое она испытывает в обществе престарелого Карла Сэндберга?)

Она совершает вояж в Мексику и возвращается на Хелена-Драйв нагруженная мексиканскими масками и светильниками. На календаре — апрель 1962 года. Жить ей остается четыре месяца, а на повестке дня — работа над новой картиной, съемки в которой предусмотрены контрактом со студией «XX век — Фокс». Картина будет называться «Чем-то нужно поступиться».

Сценарий ее заимствован из рассказа двадцатилетней давности. О, это будет фирменный продукт «Фокса»! Постановщиком ленты назначен Джордж Кьюкор, что само по себе предвещает мало хорошего (ей уже довелось столкнуться с ним на фильме «Займемся любовью»), зато с исполнителем главной мужской роли Дином Мартином — их познакомил Синатра — у нее дружеские отношения. Увы, того же нельзя сказать о нынешнем главе студии Питере Ливейтсе: он все еще в ярости от чудовищного перерасхода средств, пошедших на съемки «Клеопатры» с Элизабет Тейлор. Да, в его лице Мэрилин вряд ли обретет единомышленника и собрата по духу. С другой стороны, само сопоставление ее стотысячного гонорара с миллионом долларов, которые студия выплатила Тейлор, — косвенный аргумент в ее пользу.

Пока Мэрилин пребывает в своем добровольном затворничестве, фотографии Лиз то и дело мелькают на обложках журналов. И вряд ли удивительно, что, подобно последней, она тоже подхватывает вирус какой-то странной болезни. А поскольку ее обычный день в Лос-Анджелесе представляет собой череду визитов от психоаналитика к терапевту и обратно, уместно предположить, что этот вирус затаился в одном из врачебных кабинетов. Как бы то ни было, в организме Мэрилин зарождается не слишком сильная, но стойкая лихорадка. Ее обычная температура — 100—101 градус[1], но, согласно договоренности с администрацией, актриса имеет право не выходить на работу, коль скоро температура поднимется выше 103 градусов. В результате за три недели съемок Мэрилин появляется на площадке всего шесть раз. Нельзя сказать, что это такая уж неожиданность для съемочной группы: в ее отсутствие снимают другие эпизоды. По негласному сговору окружающие во всем идут ей навстречу; даже Ливейтс не слишком осложняет ее жизнь. Но сценарий! С ним-то что делать? С болезнью не поспоришь; она лишь усугубляется с каждой проговоренной репликой на редкость бездарно написанных диалогов. Работа над фильмом превращается в смертельно утомительное занятие.

Утомительное тем более, что Мэрилин постепенно выходит из состояния анабиоза. Наконец-то в ее личной жизни намечается что-то интересное. Эх, не будь у нее сейчас этих постылых обязательств... Благодаря дружбе Синатры с Питером Лоуфордом ей удалось познакомиться с братьями Кеннеди. Больше того... но это уже совсем другая история. Пока же констатируем самое необхо-

[1] По шкале Фаренгейта. — *Прим. переводчика.*

Мэрилин Монро и
Марлен Дитрих

димое: в одно прекрасное утро в середине мая, вместо того чтобы появиться на съемочной площадке, она садится в самолет и летит в Нью-Йорк. Там, на Мэдисон Скуэр Гарден, должно состояться грандиозное празднество в честь дня рождения Джека Кеннеди, и Питер Лоуфорд в конфиденциальном порядке уговорил ее в присутствии двадцати тысяч приглашенных пропеть «Счастливого дня рождения» действующему президенту Соединенных Штатов Америки. А она не из тех, кто в последний момент идет на попятный. Ее выход планируют обставить соответствующей интригой: ее имя трижды прозвучит над притихшим залом и прожектор высветит пустующее место на сцене. После этого нашу героиню наконец-то представят аудитории — как «запоздавшую Мэрилин Монро». Такова задумка Питера Лоуфорда, обожающего эпатировать окружающих. Порой его рискованные начинания увенчиваются успехом, порой нет. Итак, «запоздавшая» Мэрилин Монро является публике во всем ослепительном блеске своего вечернего одеяния и поет «Счастливого дня рождения, мистер президент» с таким подъемом, с такой проникновенностью, с таким богатством модуляций, какие никогда не снились этому залу. Двадцать тысяч зрителей трепещут от сексуальной магии, источаемой ее голосовыми связками. У двадцати тысяч зрителей перехватывает дыхание от пробегающих по рядам волн непреоборимого соблазна. Ни одно ухо в зале не остается равнодушным к ласкающим флуктуациям ее тембра. «Она поет так, будто знает его накоротке!» А Кеннеди, со своей неподражаемой усмешкой, разряжает ставшее почти двусмысленным напряжение, замечая в своей ответной речи: «Ну, после того как мне пожелала счастливого дня рождения сама мисс Монро, я могу спокойно удалиться с политической сцены».

А несколько дней спустя эта самая мисс Монро, исполненная неменьшей готовности расстаться с фильмом, в котором снимается, невзирая ни на что, появляется на съемочной площадке. Администрация студии «XX век — Фокс» внутренне готова к тому, чтобы снять ее с фильма; и тут-то, словно сидящему в ней бесу доставляет высшее наслаждение обращать в свою противоположность уже принятые решения, в ней пробуждается невиданный всплеск энергии. Она приходит в день, когда должен сниматься эпизод в бассейне, и, вопреки вирусу, недомоганию и всему на свете, прыгает в него снова и снова, проводит в воде целые часы, доводя до изнеможения всю съемочную группу; кажется, будто и ей передалась часть неутомимо соревновательного духа, каким славится клан Кеннеди, и она еще покажет студийным чинушам, какой из женщин по справедливости должно принадлежать центральное место на звездном небосклоне Голливуда. На виду у всей съемочной группы и журнальных фотокорреспондентов Лэрри Шиллера и Бобби Вудфилда она срывает с себя телесного цвета купальный костюм, призванный символизировать наготу, и вновь и вновь, с разных точек подсвечиваемая фотовспышками, погружается в воду обнаженной. Обнаженной на радость всему миру — и неудивительно, что, вглядываясь в ее глаза, запечатленные на этих снимках, мы читаем в них выражение торжества. Это «первые за четырнадцать лет фотографии абсолютно обнаженной Мэрилин Монро». На них — вся радость резвящегося пятилетнего ребенка и в то же время что-то неуловимо сходное с чертами выходцев из семьи Кеннеди. В самом деле, на любом из фото Мэрилин, какие снимут начиная с этого дня, будет явственно просматриваться нечто роднящее ее с братьями и сестрами, мужчинами и женщинами самой известной ирландской семьи Америки; уж не обрело ли в ней и впрямь наследие Хогана золотую середину между уверенностью и дерзновением? Острый ум, воля к соревнованию, стремление к победе — вот первоэлементы той душевной алхимии, которая столько лет оставалась ей недоступной. Нигде не проступают яснее эти качества, чем на снимке Лэрри Шиллера: с ногой, переброшенной через борт бассейна и затаившимися со времен сиротского дома чертиками в глазах. Похоже, она вот-вот вылезет из воды, но кто знает?.. Кто знает, что она вообще вытворит? Ко вторнику снятая в бассейне серия снимков уже готова к

публикации; в среду газеты печатают репортаж Джо Хайамса. Телефон Лэрри Шиллера, владеющего, с одобрения Мэрилин, авторскими правами на эти фотографии, обрывают все иллюстрированные журналы. Еще до того как официальные переговоры завершатся, фото Мэрилин появятся в печатных изданиях тридцати стран мира. Монро же в присущей ей обезоруживающей манере заявит, что не претендует ни на какое материальное вознаграждение; все, что ей нужно, — это проектор, посредством которого она могла бы смотреть цветные слайды. Иными словами, она дарит фотографам тысячи долларов; но не будем забывать — перед нами Наполеон в юбке: он только что выбрался с острова Эльба и собирает армию для решающей атаки на бастионы студии «XX век — Фокс».

В пятницу, 1 июня, по случаю дня рождения Мэрилин в павильоне устраивают вечеринку с тортом, свечами, хлопушками, фотовспышкой и слезами. Позируя перед камерой, она со смехом заталкивает в рот Джорджу Кьюкору кусок торта, в кругу ближайших друзей выпивает в своей уборной бутылку шампанского «Дом Периньон». В понедельник ее тщетно ждут на съемочной площадке; на нервной системе мисс Монро отрицательно сказался стресс последних недель, уверяют врачи, не склонные противоречить своей знаменитой пациентке. То же повторяется и во вторник. На исходе дня работу над картиной решают прервать; в среду из уст в уста передают реплику продюсера: «Возникла срочная необходимость подвергнуть сложившуюся ситуацию радикальному пересмотру». В четверг вечером Мэрилин поставят в известность о вердикте студийной администрации, и весь следующий день она проведет в слезах, запершись в своей комнате, а Пэт Ньюкомб обнародует в «Вэрайети» следующее заявление: «Мисс Монро готова и исполнена решимости приступить к работе с понедельника». В пятницу, ближе к вечеру, Ливейтс официально объявит, что она уволена за «намеренное нарушение условий контракта» и студия «XX век — Фокс» собирается предъявить ее компании-производителю «иск на полмиллиона долларов. Не исключено, что сумма иска возрастет до миллиона долларов».

Итак, перед нами одновременно победительница и побежденная. Наполеон в юбке, женщина с поистине наполеоновской гордостью. Таково одно из живущих в ее противоречивой натуре «я». Но обитает в этой натуре и другое «я»: робкая, более запуганная, чем когда-либо, изнуренная болезнью мышка из сиротского приюта. В ее черепной коробке неизменно соседствуют две индивидуальности: одна ведет подсчет одержанным победам, другая — поражениям. И отношения между обеими отнюдь не просты: в результате тех или иных поступков одна возвеличивается, но за счет другой, и неизменно наступает момент, когда первая, подобно потерпевшему поражение в бою генералу, вынуждена уйти в тень, дабы другая могла залечить свои раны. Крайне редко выпадают случаи, когда в поведении Мэрилин синхронно воплощаются обе половины ее «я»; быть может, самая убийственная ирония ее жизни заключается в том, что успешнее всего эти половинки срабатывают каждый раз, когда она взрывает спокойствие и стабильность замкнутого на самом себе кинематографического мирка. Ибо именно тогда, при виде паники и неразберихи, воцарившихся в регламентированном корпоративном жизнеустройстве (ведь она, сколько себя помнит, ступает по аллеям и площадям Голливуда походкой завоевательницы!), находит полное удовлетворение затаенная в ее натуре глухая сила; и в той же разрушительной стихии обретает как нельзя более органичное воплощение, помножившись на учащенный пульс и лихорадку, другая сторона ее индивидуальности — слабая, пассивная, до крайности уязвимая, израненная, жалкая и близящаяся к самоаннигиляции. В данный момент, однако, наша героиня пребывает в тотальном замешательстве: ей не под силу уяснить для себя, в самом ли деле она стремилась покончить со съемочной рутиной или просто не рассчитала, как долго студийное руководство будет терпеть ее вызывающее поведение. В предстоящие несколько недель разыграется еще одна невеселая комедия, каких немало в ее жизни: директорам студии придется отбиваться от нью-йоркских акционеров, крайне раздосадованных невосполнимой финансо-

вой утратой, какой обернулось увольнение Монро, а ей самой — уступая настояниям собственных адвокатов — согласиться, невзирая на стойкое отвращение к сценарию, возобновить работу над фильмом в сентябре, когда закончится турне Дина Мартина по ночным клубам. Господи, до чего безрадостная перспектива! Но у нее нет ни денег, ни желания оказаться втянутой в длительный судебный процесс.

Ясное дело, со всех сторон ей сочувствуют. Страсберги советуют ей осесть в Нью-Йорке. «Пора мне всерьез задуматься о театральной карьере», — вслух размышляет она. Ее тотчас ангажируют на роль Бланш Дюбуа в драме Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание», постановку которой осуществляет Ли Страсберг в Актерской студии, и она создает такой взрывной, такой наэлектризованный образ, что в ходе спектакля все ее тело буквально сотрясают эмоции. Когда занавес опускается, она внезапно чувствует, что стоит на сцене в мокром платье: без остатка отдав себя своей героине, ощутив боль и унижение злосчастной Бланш Дюбуа, как свои собственные, она и не заметила, как обмочилась. Это представление — неповторимый, незабываемый актерский триумф Мэрилин, но оно же и ее прощание с театром. Ибо как, спрашивается, вечер за вечером будет она восходить на эту Голгофу? Нет, Нью-Йорк недолго останется ее опорной базой; запаниковав, как слепой, нечаянно выпустивший из рук поводок собаки-поводыря, она поспешит обратно на побережье, к своему психоаналитику, к огороженному со всех сторон дворику и бассейну, к собственному акру земли на Хелена-Драйв, к полуобставленному домику, по углам которого громоздятся ряды грампластинок, стопки журналов, коробки с книгами — все, что скопилось за предыдущие годы и ждет, чтобы его привели в порядок. Вступая на порог двух финальных недель своей жизни, она жаждет пообщаться с доктором Гринсоном, своим психоаналитиком; и до самого ее конца все так и останутся в неведении, кто ее последний возлюбленный, каково действительное состояние ее здоровья. Тайна окутывает ее кончину. Ибо многие из тех, кто сейчас ее окружает, всерьез думают, что Мэрилин становится лучше. Своему массажисту Ральфу Робертсу она поведает, что принимает только хлоралгидрат. «Меня посадили на успокоительное времен первой мировой войны», — заявит она с гордостью. (Нет надобности добавлять, что это допотопное средство ничуть не менее эффективно, нежели любой другой транквилизатор.) И все же Робертсу кажется, что этим летом она в лучшей форме, чем когда-либо раньше, и в ее мышцах нет и намека на дряблость.

Да и в фотографиях, которые сделает Джордж Бэррис спустя почти месяц после того, как «XX век — Фокс» вышвырнет ее на улицу, ничто не предвещает надвигающейся катастрофы. В ее взгляде нет и следа маниакальной зацикленности, по которой опознают кандидатов в самоубийцы. С фотоснимков грустновато, но не безнадежно смотрит на нас сидящая на скамейке молодая женщина в свитере; она скорее хрупкого сложения, но отнюдь не выглядит больной и изможденной. Нет, делать заключение о том, что жизненные испытания окончательно сломили ее как минимум преждевременно. Напротив, серия ее фотографий, где она снята нагишом в бассейне, вихрем пролетела по обложкам иллюстрированных журналов всего мира (наконец-то состоялся долгожданный миг ее реванша: рекорд популярности Элизабет Тейлор с ее «Клеопатрой» перекрыт); на гребне этой волны проходит ее интервью с Ричардом Мерименом в «Лайфе», затем памятная встреча с директорами студии «XX век — Фокс», на которой они в один голос заверяют, что спят и видят, как она вернется под кров родной обители; потом серии ее фотографий опубликуют «Вог», «Лайф» и «Космополитен»; наконец, появится ряд сногсшибательных снимков обнаженной Мэрилин работы Берта Стерна. На них, с бокалом шампанского в руке, она предстает безошибочной носительницей фамильных черт семьи Кеннеди.

Нет, абсолютно ничто не говорит о том, что она готова покончить с собой. Волны голливудских пересудов разбегаются в разные стороны, и рассказы очевидцев ее последних дней не согласуются один с другим. Подобно тому как истинные следы убийц Джека Кеннеди в Далласе навсегда затеряются под пугливыми подошвами тех, кто бестолково столпился вокруг, опасаясь, что в

причастности к покушению могут обвинить их приспешников и друзей, над обстоятельствами ее гибели взовьются клубы противоречивых слухов, и в конце концов окажется невозможно заключить, что послужило причиной ее кончины: самоубийство посредством приема чрезмерной дозы тех же барбитуратов (заметим, на собственную жизнь она уже покушалась не однажды) или, как случалось тоже не раз, нечаянная передозировка, забыв, сколько пилюль она уже приняла, она глотает все новые и новые. Или, чем черт не шутит, вторая — после перерыва длиною в тридцать пять лет — попытка убийства; даже если допустить, что последняя версия представляется крайне маловероятной и свидетельства в пользу ее правомерности минимальны, нельзя отрицать, что для такой попытки есть свои мотивы, и отнюдь не пустяшные.

Эта мысль не из числа тех, какие можно с легким сердцем выбросить из головы. И не остается ничего другого, как попытаться вникнуть в суть чудовищной неразберихи, сопутствующей ее гибели.

Это лето, последнее в своей жизни, она проводит целые дни дома, нежась под солнцем у бассейна, которым сама не пользуется, но — и это характерно для Мэрилин — обижается, когда воздать ему должное отказываются знакомые. По другую сторону этого бассейна с позеленевшими от плесени краями — небольшой коттедж для гостей. Временами ее навещают старые друзья вроде Нормана Ростена; один раз она даже выбирается с ним в галерею и покупает там копию роденовской статуэтки, изображающей сомкнувшихся в объятиях мужчину и женщину. Мужчина сгорает от страсти, женщина уступает его настояниям. Статуэтка стоит больше тысячи долларов, и отнюдь не факт, что Мэрилин может позволить себе такую роскошь; однако она за полминуты решается, расплачивается чеком и уносит ее с собой. Конечно, такое случается нечасто; как правило, она ведет размеренный образ жизни, и ее добровольное затворничество нарушают лишь каждодневные визиты к психоаналитику. Бывает, наведываются

в ее пенаты и другие давние знакомцы; кроме того, куча народу звонит ей по телефону. Чаще других она разговаривает с Ди Маджо и нередко проводит весь день в компании Пэт Ньюкомб. А по ночам, когда одолевает бессонница, сделать ей массаж захаживает Ральф Робертс. С годами они сблизились, как могут сблизиться только понимающие друг друга с полуслова сироты. Выходец из большой бедняцкой семьи в штате Северная Каролина, Робертс смог заговорить лишь в одиннадцать лет, и то благодаря хирургическому вмешательству, устранившему врожденный дефект гортани, можно вообразить, как тронула сердце Мэрилин такая деталь его биографии. Думается, зародившееся сознание собственной неадекватности в дальнейшем повлияло на желание Робертса стать актером, а еще позже — сыграло свою роль в том, как чутко он научился улавливать мысли Мэрилин. Как бы то ни было, последние два с половиной года под всеми его актерскими амбициями подведена жирная черта: он слишком нужен Мэрилин. Нередко часа в два ночи, когда снотворное не дает желаемого эффекта, она звонит ему: «Я ужасно себя чувствую. Прямо из кожи готова выскочить». И вот появляется он, молча проходит прямо в ее темную спальню. Совсем темную — шторы не просто плотно задернуты, а наглухо прикреплены к оконным рамам: малейший проблеск света может нарушить ее сон. Безошибочно ориентируясь в полной темноте, Робертс нащупывает бутылочку с массажным маслом, расстегивает на ней лифчик (она всегда надевает его на ночь, как бы компенсируя тотальное отсутствие этой принадлежности туалета в дневное время) и массирует ей спину, пока Мэрилин не отойдет ко сну. Иногда это занимает час. Затем застегивает лифчик и бесшумно исчезает. Между ними — инстинктивное взаимопонимание, со временем принявшее характер непостижимого для окружающих ритуала. Помнится, на первом сеансе (в те дни она была еще замужем за Миллером и готовилась к съемкам в фильме «Займемся любовью») Робертсу, уже полчаса безмолвно трудившемуся над мышцами своей подопечной, отчего-то пришло на ум имя Уиллы Кэсер. И в тот же миг Мэрилин огорошила его вопросом: «А ты читал «Погибшую леди»?» Осознание спонтанно замкнувшейся цепи между книгой и ее создательницей заставило его вздрогнуть. А поскольку кожа Мэрилин — самая нежная из всего, к чему когда-либо доводилось прикасаться его пальцам, и Робертс, наделенный сильным спортивным телом, специализируется на столь деликатной сфере обслуживания, как массаж, у близких к Мэрилин людей автоматически возникает подозрение, что между ней и Ральфом существует некое подобие интимной связи. Если Миллер, как и подобает воспитанному человеку, не склонен проводить прямых аналогий между сексом и мануальной терапией и потому открыто не выражает своей обеспокоенности, то с Ди Маджо все обстоит ровно наоборот: он ревнует громко и нескрываемо. С его точки зрения, независимо от того, была ли у Мэрилин сексуальная близость с ее массажистом, он соприкасается с нею так тесно, что не может не воспринимать исходящих от ее тела флюидов. А эти флюиды — законная собственность человека, которому она принадлежит. У Ди Маджо — отличающее итальянца отношение к любви и браку: что мое, то мое целиком и полностью. Я уж сам расстараюсь, чтобы моя женщина была довольна, и не след другому мужику в это соваться.

В описываемый момент, однако, Мэрилин пребывает на ином этапе своего жизненного пути. И есть основания предположить, что теперь ей нравится бесстрастно наблюдать за тем, как манипулируют ее телом опытные профессионалы. Не исключено даже, что лучшие стороны ее натуры раскрываются в тех отношениях, какие вовсе не носят сексуального характера. Невозможно вести себя очаровательнее, чем она в часы общения с Норманом Ростеном, как невозможно быть честнее, чем она на сеансах массажа с Робертсом: с последним, как ни с кем другим, со временем она стала делиться всем, что с ней происходит.

Впрочем, о теперешних — насчитывающих два с половиной года стажа — отношениях Мэрилин с Ральфом Робертсом мы заговорили сейчас лишь потому, что в одну из летних ночей 1962 года, когда он привычно трудится над ее мышцами, она озадачивает его вопросом: «До тебя не долетали слухи обо мне и Бобби?» «Слухи? — переспрашивает Робертс. — Да весь Голливуд только о вас и

говорит». «Ну, все это неправда. Он мне нравится, но не как мужчина». И раз начав откровенничать, Мэрилин уже не может остановиться. Действительно, она восхищается его умом, но думает, что он не так привлекателен, как его брат.

Нельзя, разумеется, исключать, что и с Робертсом она не до конца искренна; как-никак по округе судачат, что ее связь с Бобби Кеннеди началась на заднем сиденье автомобиля, когда оба сбежали с какой-то вечеринки. И тем не менее есть определенные основания поверить в правдивость того, что она рассказывает. Если со славой тысячи дней Джека Кеннеди может не без успеха соперничать скандальная слава ночей, каковыми эти дни завершались, то вряд ли то же можно сказать о Бобби. Он набожен, благополучно женат и рассудителен. Энергичный и трудолюбивый молодой человек, он, конечно, в глубине души может помышлять об эротических мирах, остающихся за пределами его жизненного опыта, однако маловероятно, чтобы волнующие соблазны оказались на его шкале ценностей хотя бы вровень с размахом его карьерных амбиций. Его брату сходят с рук самые отчаянные донжуанские эскапады, но Бобби, наделенный изощренным умом юриста, в полной мере отдает себе отчет в том, сколь грозной опасностью чреват для него скандал. Те, кто вряд ли осмелится ополчиться на живой символ американской государственности, с успехом могут свести счеты с младшим братом президента. Кроме того, к собственной семье он привязан ничуть не меньше, нежели любой другой государственный деятель наших дней. Иными словами, куда безопаснее сделать вывод, что, несмотря на все его желание весело и со вкусом пожить, несмотря на все его влечение к Мэрилин — влечение школьника с сорока центами в кармане, пожирающего глазами порцию пломбира с вишней и ломтиком банана ценой в полдоллара, — его упрямый ирландский здравый смысл возобладает и он останется целомудренным, как приходский священник, пожимающий руки пяти хорошеньким вдовушкам.

И все-таки до чего же восхитителен этот флирт! Он звонит ей, когда бывает в гостях у Питера Лоуфорда. И она приходит — приходит с ним повидаться. Если принять во внимание домашний арест, на который она сама себя обрекла, станет понятно, сколь необходимы ей эти эпизодические встречи, сколь сильна в ее душе потребность в мечте, в которую она могла бы уверовать. И вот эта мечта воплощается в живом человеке. Добавим: в человеке, имеющем, на ее взгляд — в духовном плане, — немало общего с ней. Ведь при всей своей образованности Бобби, как и она сама, осваивает технологию своего ремесла в неустанном труде. Продвигаясь все выше и выше по ступеням профессиональной иерархии.

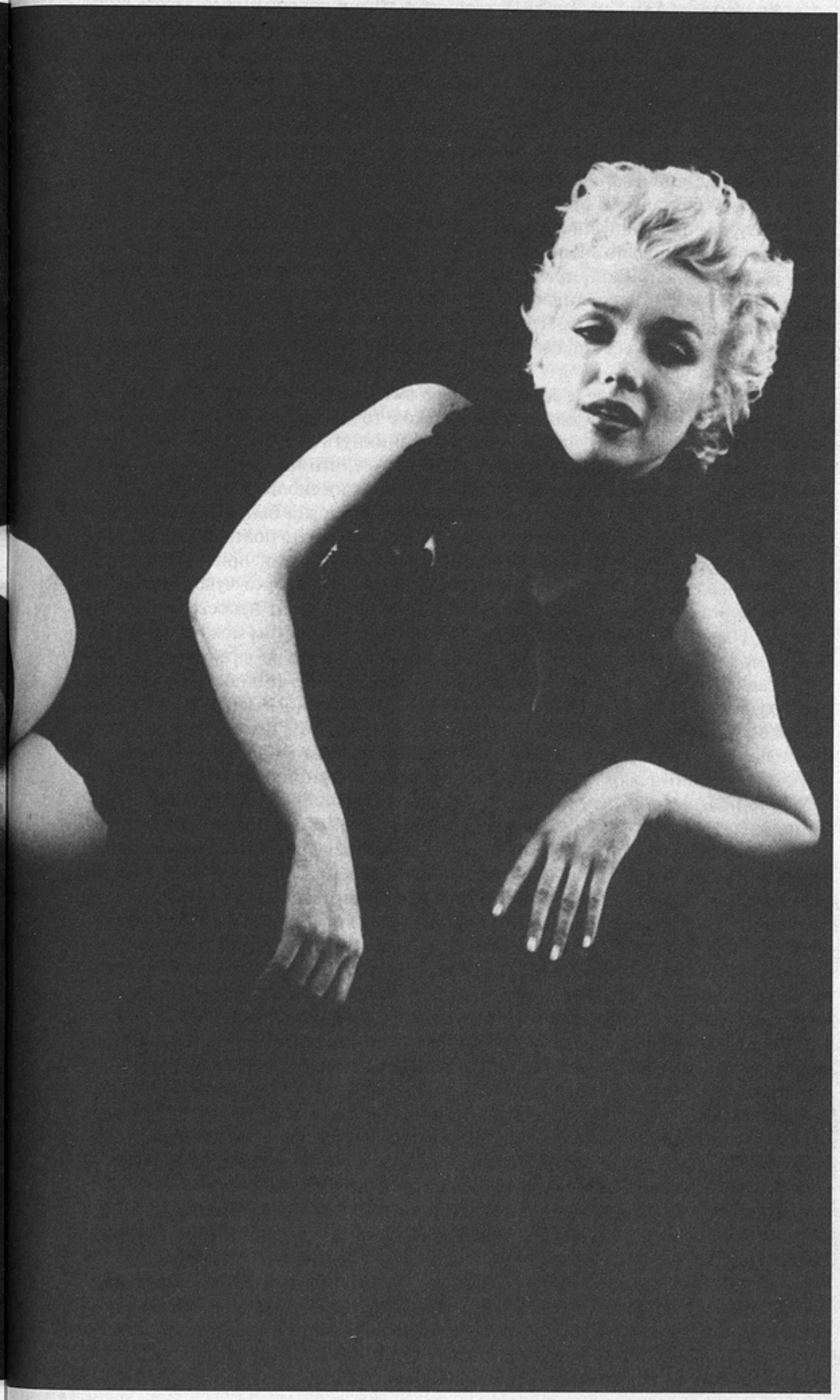
Конечно, и сейчас в ее внутреннем мире миражи радужного будущего соседствуют с тем, с чем ей не под силу расстаться в собственном прошлом и настоящем. Недаром в монографии Гайлса, склоняющегося к мнению, что связь между Мэрилин и Бобби действительно имела место, и потому удостаивающего последнего легко узнаваемым псевдонимом, мы находим интересное место:

«В конце июля, когда до ушей Ди Маджо долетел слух о том, что она всерьез заинтересовалась Человеком с восточного побережья, они вдребезги разругались... Возможно, испугавшись, что в лице Ди Маджо она может утратить самого надежного из своих друзей, она села за стол и написала ему письмо, в котором клялась, что если бы ей удалось принести ему счастье, осуществилась бы самая большая и сокровенная мечта в ее жизни. Собственно, это и есть для нее главное: принести счастье в существование одного-единственного человека. Письмо кончалось заверением в том, что в его счастье лежит ключ и к ее счастью».

Между тем письмо это так и не было отправлено. Неподписанное, оно так и осталось лежать в ящике ее письменного стола. Спонтанный порыв, выразивший всю меру ее теплоты к Ди Маджо, исчерпал себя на бумаге.

Но не забудем: это происходит в момент, когда жизнь ее течет тихо и бессобытийно. Особенно по сравнению с полным крутых перемен и пертурбаций прошлым.

«Летом этого года, последнего в своей жизни, Мэрилин обмолвилась одному из знакомых, что доктор Гринсон вовсю старается побудить ее, не таясь и не робея перед окружающими, высказывать вслух, что она думает по тому или ино-



му поводу. Обмолвилась в ответ на его недоумение, отчего в последнее время она держится на расстоянии от старых, испытанных друзей. Судя по всему, доктор Гринсон отнюдь не был в восторге от того, что те, кто с давних пор ее обслуживает, могут прямо или косвенно оказывать на нее влияние. И постепенно эти последние, наряду с многими из тех, кто регулярно с ней контактировал, начали чувствовать, что уже не входят в ближний круг актрисы... Ральф Робертс скоро убедился, что происходит это не без активного участия миссис Мюррей.

Появление в ближайшем окружении Мэрилин этой пожилой дамы — отнюдь не итог случайного стечения обстоятельств: «Миссис Мюррей, говорившая с безупречным английским акцентом, была старой знакомой семейства Гринсонов. Дизайнер по специальности, она давно отошла от дел и, хоть никогда не работала экономкой, предложила Мэрилин свои услуги. Вступив в должность, она ревностно исполняла свои обязанности, по малейшему поводу советуясь с доктором Гринсоном. Что до Мэрилин, то она, хотя и знала о подобной договоренности, была слишком озабочена своими эмоциональными проблемами, чтобы возмутиться».

Такого рода тотальное и беззастенчивое вмешательство в чужую жизнь может озадачить. Однако расценивать его только с точки зрения морали — не значит ли продемонстрировать неспособность проникнуть в глубинную логику психоаналитического подхода к пациенту? Дело в том, что натура Мэрилин столь метаморфична, что исключает возможность постановки сколько-нибудь длительного медицинского эксперимента. Ни один врач не может быть уверен, что избранный им курс лечения ее недугов эффективен. Понятно поэтому стремление поставить ее существование в такие лабораторные условия, при которых как можно меньше людей будут воздействовать на ту бесконечно чувствительную стрелку, что демонстрирует угол отклонения ее психики от некоего заданного эталона. Только это тщетные надежды! С не меньшим успехом можно, привязав ее к четырем лошадям, предоставить им разбежаться на все четыре стороны. Никогда еще, быть может, не испытывала она ощущения, что ее с таким остервенением разрывают на части. Ее стремление сниматься в кино — стремление, сквозящее в каждом поступке, в каждой оговорке, в каждом шаге с тех пор, как шестнадцать лет назад она ступила на территорию студии «XX век — Фокс», — ныне стреножено целым табуном дипломированных юристов. Лежа на кушетке в кабинете психоаналитика, она молча созерцает мельчайшие фрагменты собственного «я» — как знать, не находясь ли на пороге самого масштабного свершения в своей жизни? Исчерпав себя в одной из сфер ее обитания, дерзновенные замыслы тут же воспаряют к небу в другой. Мысленным взором она, должно быть, уже вычерчивает контуры нового своего существования — более яркого, более величественного, более грандиозного, нежели предыдущее. Это существование сулит надежды, но одновременно и усиливает ее страх перед жизнью. Ведь взмывая в неведомую высь, она все более отдаляется от того ощущения внутренней завершенности, за пределами которого срабатывают спасительные привычки и инстинкт самосохранения. Нет, чувство успокоительной полноты внутри самой себя ныне посещает ее лишь с горьким привкусом барбитурата. Белый флаг капитуляции, выкидываемый девой-воительницей с капсулой во рту, — вот что лежит за порогом обретаемого ею за считанные минуты рая.

По неписаному закону страсти заново влюбляешься лишь тогда, когда встречаешь объект более притягательный, чем все предыдущие; по закону нарциссизма, чтобы по-прежнему восхищаться собой, необходимо каждый раз изобретать что-то более демонстративное, нежели все, чему бывал инициатором и свидетелем. Вовсе не удивительно, что, приникая к теплому плечу Ди Маджо, она не перестает грезить о том, как сыграет выдающуюся роль в американской истории. Но и между двумя этими полюсами спектра любовных привязанностей есть пространство, в котором можно обрести для себя нечто небезынтересное. Характерный пример: в последний день жизни, ожидая фотографа, она обдумывает условия контракта, который собирается заключить с журналом «Плейбой». Согласно предварительной договоренности, отснять серию снимков для иллюстративной вкладки в один из его ближайших номеров должен Лэрри Шиллер. Первая стра-

ница обложки замышляется вполне респектабельной: на ней Мэрилин предстоит появиться облачённой в элегантную накидку из белой норки. А на четвертой камера запечатлеет ее в том же костюме и той же позе, но сзади, и от миллионов читателей «Плейбоя» не укроется, что наброшена эта коротенькая норковая накидка прямо на голое тело. Иными словами, на обозрение всему миру предстанет знаменитая пара ягодиц, о которой Филипп Халсмен некогда заметил: «Впечатление такое, будто они тебе подмигивают». Правда, он тут же оговорился: «Только поймать это в глазок фотокамеры... не так-то просто». Не исключено, что и у нее самой есть аналогичные опасения. Можно также предположить, что от участия в этом проекте отговорил ее доктор Гринсон (если, разумеется, она сочла нужным с ним консультироваться). Как бы то ни было, Пэт Ньюкомб уже отзвонила Хью Хефнеру с просьбой отменить фотосъемку; но Шиллер об этом пока не знает, и еще несколько часов Мэрилин может купаться в лучах радужной рекламной мечты, которой не суждено воплотиться в реальность. Таков проходной, но чреватый немаловажными последствиями — вроде срыва контракта с «Плейбоем» — эпизод последнего рабочего дня звезды, в целом протекающего так же тихо и монотонно, как и все прочие, начиная с момента, когда ее отстранили от работы над фильмом «Чем-то нужно поступиться».

Весь ужас в том, что через полсуток ее не станет. А может, еще раньше? Вскрытие проведут поверхностно и наспех, и точное время смерти Монро так и не будет установлено. Она могла скончаться в девять вечера, а могла и в три часа ночи; остается неясным и то, из какого пузырька высыпала она на ладонь последние в своей жизни пилюли, поскольку анализ предписанных ей лечебных средств и их побочных эффектов не проводился. Правда, процент барбитуратов, обнаруженных в ее крови, в несколько раз превысил неотвратимо ведущий к летальному исходу — но в случае, если они приняты натощак. Однако если в тот вечер она поужинала, эта доза могла стать смертельной лишь после того, как принятая пища была переварена; согласно же результатам вскрытия, ее желудок и кишечник оказались абсолютно пусты. В силу данного обстоятельства вопрос о времени ее смерти становится принципиальным. Если допустить, что к полуночи ее уже нет в живых, то показания всех, кто утверждал, что в тот вечер Монро действительно принимала пищу, нельзя расценивать иначе, как заведомо ложные: пусть даже у нее внезапно случился приступ рвоты, ее внутренности не смогли бы с такой быстротой усвоить остальное. До конца опорожнить кишечник можно было лишь посредством зонда. А ввести его мог только медик; но ни один из опрошенных в ходе следствия врачей не упоминает ни о чем подобном. Так что версия, согласно которой уже после смерти Монро делались неоднократные попытки ее реанимировать, представляется более правдоподобной.

Не до конца проясненным остается и вопрос о том, где и с кем ужинала Мэрилин в свой последний вечер. По словам одного репортера, пожелавшего остаться неназванным, она была у себя дома в обществе Питера Лоуфорда, Бобби Кеннеди, Пэт Ньюкомб и миссис Мюррей. После ужина у ее гостей возникает желание проветриться и перебраться в особняк Лоуфорда на океанском побережье. Мэрилин, однако, заявляет, что никуда не пойдет, и просит Бобби составить ей компанию. Тот отказывается и уходит. А спустя некоторое время она начинает названивать ему по телефону.

Согласно другому источнику, званый ужин с участием Натали Вуд и Уоррена Битти устраивает Питер Лоуфорд в своем доме в Малибу. В числе приглашенных и Мэрилин, которая, впрочем, отбывает раньше других. Примечательно, что обе версии роднит между собою одно: ни дома у Монро, ни у Лоуфорда ничего из ряда вон выходящего не происходит. Останься актриса жива, через день ни о том, ни о другом никто, может статься, и не вспомнил бы. Известно лишь, что между нею и Бобби Кеннеди происходит некая размолвка. По какому поводу — можно гадать до второго пришествия, но нельзя отрицать, что повод оказался достаточным, чтобы Мэрилин принялась одну за другой глотать пилюли. А потом раз за разом звонить в особняк Лоуфорда. Что она хочет услышать? Какие обиды излить? Нам никогда не узнать, да, быть может, не так это и важно. Отчего не предположить, что она — по крайней мере, до свое-

го последнего, отчаянного призыва — висит на телефоне, просто чтобы взбодриться...

Иначе выглядят события этого вечера в изложении Гайлса (которое, всего вероятнее, представляет собой сумму поведанных ему домыслов и сплетен). Если верить Гайлсу, в свой последний вечер Мэрилин сидит дома одна. Из невеселого раздумья ее выводит телефонный звонок из особняка Лоуфорда в Малибу. Ее приглашают присоединиться к собравшейся там веселой компании, включающей, помимо хозяина, Бобби Кеннеди, «пару шлюх» (буквальное выражение Монро). До крайности уязвленная, она раньше обычного уходит к себе в спальню, где, по словам миссис Мюррей, включает фонограф, ставит пластинку Фрэнка Синатры и пытается уснуть под звуки его мелодий. Тщетно. Скоро наступает момент, когда внутреннее чутье подсказывает: количество проглоченных пилюль достигло опасной черты. И ее рука тянется к телефону. Она, конечно же, пытается дозвониться до Ральфа Робертса: на своем автоответчике тот позднее услышит «не совсем внятный голос очевидно встревоженной женщины». Тогда же, уверен Гайлс, «ей удается застать Человека с восточного побережья или его друга. Того, кто снял трубку, она ставит в известность, что только что приняла последнюю таблетку нембутала и отключается. Спустя какое-то время ее телефонный корреспондент пытается связаться с ее адвокатом в Голливуде Микки Рудином, но безуспешно: тот весь вечер где-то пропадает. Зачем понадобилось прибегать к такому обходному маневру, чтобы оказать ей помощь, навсегда останется тайной».

Положим, маневр не такой уж обходной. Микки Рудин (он, кстати, представляет в суде и интересы Синатры) доводится шурином доктору Гринсону, и вполне возможно, что ищут его для того, чтобы узнать телефон последнего. Интересно, что разные источники сходятся в одном: с этого момента все задействованные лица принимают происходящее всерьез. Юмор, каким было сдобрено приглашение принять участие в их веселом загуле, минутное замешательство, порожденное нотками отчаяния и угрозы в ее голосе, — все это уступило место нескрываемой тревоге, когда в последнем ее звонке зазвучали прощальные интонации. Кто бы ни поднимал трубку: Лоуфорд или сам Бобби, — для него не могли остаться незамеченными ни обусловленная действием снотворных замедленность ее речи, ни хрипловатый присвист смерти, слышавшийся за каждым словом, ни приглушенный, запинающийся, надсадный голос, способный ввести в транс нормального человека. То, как реагируют на него они оба в первые минуты, не столь существенно (в любом случае скорректировать как-либо роковой ход событий им уже не дано); гораздо любопытнее, как поведут они себя в ближайшие дни. (Нельзя, впрочем, исключать, что если и в самом деле произошло самоубийство, то поднятые с постели врачи прибыли раньше, чем указано в материалах следствия, и с помощью желудочного зонда предприняли попытку вернуть Монро к жизни.) Что до Человека с восточного побережья, то, какова бы ни была его реальная роль во всем происшедшем, ночь с 4 на 5 августа 1962 года никак не назовешь его звездным часом. Уже в воскресенье утром на лужайке возле особняка Лоуфорда приземлится вертолет одного из подразделений морской пехоты; взяв на борт известного всей стране пассажира, он доставит его в Сан-Франциско. Там, в окружении своего многочисленного семейства, тот и предстанет перед публикой и прессой. И то сказать: кто из госслужащих столь высокого ранга на его месте поступил бы иначе? С другой стороны, не окажись он в числе главных действующих лиц этой трагедии, не пришлось бы вглядываться сквозь увеличительное стекло в подробности разных версий, излагаемых разными людьми, зачастую имевшими лишь косвенное отношение к произошедшему: ясно, что многие из этих версий выстроены ради того, чтобы вывести Бобби Кеннеди из-под удара. И притом нередко в существенных деталях не согласуются одна с другой. К примеру, и доктор Гринсон, и Пэт Ньюкомб утверждают в своих показаниях, что в начале вечера были наедине с Мэрилин. Быть может, именно в силу подобных расхождений спустя какое-то время и поползут по округе смутные слухи об убийстве. Или другое: миссис Мюррей заявила, что в три часа утра, обнаружив, что дверь в спальню Мэрилин заперта

(хотя она запиралась всегда), постучав и не добившись ответа, вышла в сад и сквозь просвет в шторах попыталась заглянуть в окно спальни. Увидев, как она утверждала, лежащую «в неестественной позе» Мэрилин, она вернулась в дом и позвонила доктору Гринсону, прося приехать как можно скорее. Одному Богу известно, почему помощница психиатра не отважилась взломать оконную раму сама, а предпочла ждать своего шефа. Налицо и разноголосица в том, кто из

врачей прибыл на место происшествия первым: доктор Гринсон, как утверждает миссис Мюррей, или доктор Энгельберг — постоянно лечивший Мэрилин терапевт, всего за сутки до этого выписавший ей рецепт на нембутал вместо хлоралгидрата. (Согласно материалам следствия, доктор Энгельберг проник в спальню, разбив окно каминной кочергой.) И, наконец, возникает вопрос: как в шторах мог образоваться просвет, сквозь который миссис Мюррей сумела разглядеть постель Мэрилин, если они наглухо прикреплены к оконным рамам? Логично предположить, что о смерти своей хозяйки миссис Мюррей узнала каким-то иным способом. Напрашивается щемяще грустная мысль: Мэрилин обнаружили в спальне обнаженной, но привычного бюстгальтера на ней не было; так не застала ли ее смерть в постели с любовником? Или другое предположение: не впала ли она в бессознательное состояние, одеваясь, чтобы выйти из дому, и не раздели ли ее потом догола те, кто пытался вернуть ее к жизни, — стараясь таким образом скрыть плоды своих бесплодных усилий? Подозрения в том, что здесь что-то не так, лишь усугубит то обстоятельство, что буквально через несколько дней миссис Мюррей на целые полгода отбудет в Европу, а Пэт Ньюкомб, которая, узнав о произошедшем, разразится бурными рыданиями, срочно отправят самолетом в Хайаннисспорт. На следующий же день агенты ФБР (тут мы снова вынуждены апеллировать к анонимному источнику) наведаются в офис телефонной компании Санта-Моники и изымут оттуда распечатку номеров телефонов, которые обрывала Мэрилин в ту роковую ночь. Быть может, именно поэтому в кулуарах долго будут курсировать упорные слухи, что звонила она не куда-нибудь, а в Белый дом. Что ж, стоит, задумавшись о зловещих симптомах и не нашедших прояснения подробностях ее трагической гибели, дать волю фантазии, и впору будет предположить, что нашу грешную землю она покинула с проклятием на устах и до сих пор обитает где-то рядом, удостоившись, чем черт не шутит, звания первой леди потустороннего мира Америки. Почему бы тогда не персонифицировать, наделив чертами нашей героини, злую волю судьбы, прядущей нить бессчетных роковых случайностей — вроде неверного поворота руля, приведшего к автокатастрофе в Чаппакуиддике? Ведь в жалостной кончине женщины в собственной постели в комнате кирпичного дома в Брентвуде так легко уловить предвестие столь многих взлетов и падений. И, видя, как год от года сияет все выше на горизонте звезда Бобби Кеннеди, достигая зенита и подлинного величия последним вечером его жизни, отчего не предположить, что начало этому грандиозному и таинственному процессу было положено не только в роковой день гибели его брата, но раньше, — тем бременем, какое он возложил на себя, покидая Лос-Анджелес в мертвой предутренней тишине несколько часов спустя после того, как оборвалась жизнь Мэрилин?

Ну, а если уж мы готовы отвести ей столь значимую роль в формировании жизненного пути одного из кумиров Америки, отчего бы не пойти еще дальше и не увидеть в ее гибели предвозвещение целой череды грядущих насильственных смертей? Ибо кто поручится, что ЦРУ, или ФБР, или мафия, или половина секретных служб всего мира не погнушаются использовать в собственных интересах тот факт, что родной брат президента США, по слухам, крутит любовь с кинозвездой, ранее состоявшей в браке с драматургом, у которого в свое время изымали паспорт из-за «симпатий к коммунистическому движению». Пусть даже ФБР недостанет воображения возвести Мэрилин в ранг новоявленной Мата Хари, установить за ней тщательное наблюдение побудит то обстоятельство, что приглядывать надо за семьей Кеннеди. Приняв как данность, что распечатку телефонных переговоров в компании Санта-Моники действительно изъяли агенты ФБР, уместно задаться следующим вопросом: какое крыло данной организации осуществило эту акцию? Было ли это сделано из соображений защиты репутации рода Кеннеди или, напротив, для того, чтобы им навредить? И не дебатируется ли на тайных сходках ЦРУ опасение, что сам президент страны сознательно или по недомыслию является лидером левого движения, грозящего хлынуть на американскую землю? Допустим даже, что последнее из области эмоциональных перехлестов — у страха глаза велики; но кто исключит возможность, что директор ФБР устоит перед соблазном подсобрать очередную пор-

цию компромата на случай, если его попросят поделиться полномочиями с другими ведомствами? Вправе ли мы счесть такую альтернативу совсем безосновательной, если через несколько лет Бобби Кеннеди, не удовлетворенный итогами официального расследования обстоятельств гибели своего брата, почувствует, что возобновить и развернуть его на полную мощь сможет, лишь оказавшись хозяином Белого дома? Если в обольстительном голосе Мэрилин («Счастливого дня рождения, мистер президент!») и впрямь жил дух беды, нельзя исключать, что дух этот проник и в приводные ремни национальной истории. Ничего не попишешь: под конец ее дней на жизнь (а в еще большей мере — на смерть) Монро делают ставки политики. Ведь обставить ее уход из жизни так, чтобы он показался самоубийством на почве разрыва любовной связи, — это ли не мощнейший козырь, который впоследствии можно будет использовать против семьи Кеннеди? Таким образом, стоит признать, что у определенных лиц — или политических сил — появляется мотив для убийства. Конечно, одно дело его констатировать и совсем другое — подкрепить доказательной базой.

Думается, доказательств в пользу такого предположения почти нет, зато масса фактов свидетельствует об обратном: о том, что Мэрилин была крайне неуравновешенна, с нее вполне могло статься принять слоновую дозу барбитуратов, и врачи действительно могли на протяжении нескольких часов предпринимать тщетные попытки вернуть ее к жизни: последнее, кстати, может служить наиболее простым объяснением многих противоречий и расхождений в показаниях опрошенных. (К примеру, бюстгальтер с нее могли снять, чтобы сделать искусственное дыхание. Аналогично, миссис Мюррей могла сама разбить оконное стекло и отодвинуть штору, а потом, желая завуалировать в глазах полиции лакуну во времени, дать не соответствующие действительности показания.) Разумеется, нельзя до конца исключать и другое: желудочный зонд могли ввести для того, чтобы устранить из организма жертвы следы того, что стало орудием ее гибели. Однако, распространяясь и далее о маловероятной версии убийства как причине ее ухода из жизни, рискуешь упустить из вида главное. Останавливаясь на деталях того, как умирала Мэрилин, невольно забываешь о той невыразимой боли, какая этой смерти сопутствует. Итак, Мэрилин скончалась. Проглотив последнюю пилюлю, скрылась от нас за линией горизонта. Ни давление извне, ни физические страдания в конечном счете не смогли возобладать над ее внутренней силой и стремлением самой распорядиться своей жизнью. Сколько ни покушались на нее: душили подушкой в младенческом возрасте, пеленали в смирительные одежды сиротского дома, перекрывали кислород запретами студийных контрактов и даже брачными узами — всего этого было недостаточно, чтобы до конца поработить ее волю. И что удивительного в том, что, ревностно оберегая право контролировать течение собственной жизни, она не изменила своему обыкновению и по отношению к смерти; что, в очередной раз заслышав зов вечности, певший в ее ушах с раннего детства, она одним махом выпрыгнула из нашей бренной юдоли, надеясь возродиться в иной; что она сказала «прощай» миру, который повергла к своим ногам и в котором не сумела прижиться. Нам не дано узнать, как это случилось. С такой же легкостью она могла просто перешагнуть роковую черту, выплакав все слезы и нигде не найдя слова утешения своему разбитому сердцу. Пришедшая к нам отягощенной бременем всех сомнений, что обуревали ее мать, она покидает нас под покровом тайны.

...А на Хелена-Драйв прибывает полиция. Один из прибывших знает Джима Доуэрти и спешит сообщить ему скорбную новость. Джим поглядывает на жену: сейчас четыре часа утра, они вместе уже шестнадцать лет, и по молчаливому соглашению имя «Мэрилин» в доме не упоминается. После паузы Доуэрти выдавливает из себя: «Помолитесь за упокой души Нормы Джин. Не стало ее».

А на другом конце Лос-Анджелеса в три часа пополуночи, терзаемый неотступным ощущением, что с Мэрилин происходит что-то непоправимое, просыпается Ральф Робертс. Рядом с ним на подушке — голова спящей девушки. Накануне массажист порывался перекинуться со своей подопечной парой слов, но на другом конце провода оказался доктор Гринсон. Позже, безуспешно пытаясь стряхнуть с души камень, возникший по милости последнего в его контактах с

Мэрилин, он прошелся по барам, подцепил на улице девушку, привел к себе и в конце концов отключился. А теперь вот проснулся и не находит себе места от смущения и тревоги, как бывает с мужчинами, которые, лежа в постели с одной женщиной, не могут отделаться от мучительной мысли о другой. Эта пытка станет хронической: в предстоящие десять лет не пройдет ни одной ночи, в какую он не проснется ровно в три часа.

Все хлопоты, связанные с похоронами, возьмет на себя Ди Маджо; он не пошлет приглашения ни Синатре, ни Лоуфорду, ни Кеннеди.

«Нельзя сказать, что вокруг не находилось женщин, внешне не уступавших ей красотой, но было в ней нечто особенное, неповторимое, нечто, что тут же покоряло сердца людей, побуждая без всякого усилия ощущать ее чувства и переживания как свои собственные, — скажет на церемонии прощания Ли Страсберг. — Ее глаза лучились необыкновенным светом, в котором были и робость, и задор, и мечтательность — все, что выделяло ее на общем фоне и одновременно притягивало, побуждая воспринимать жизнь с ее детской наивностью, столь застенчивой и столь богатой оттенками».

Артура Миллера на похоронах не будет. Его памятником бывшей жене станет пьеса «После грехопадения». Она тоже станет для автора источником невеселых мыслей и огорчений, ибо драматурга обвинят в том, что он вульгаризировал образ Монро. Между тем единственное прегрешение Миллера заключается в том, что он не смог предвидеть тот факт, что ни одной театральной постановке не под силу окажется в полной мере донести до зрителя блистательную индивидуальность Мэрилин. Будь она жива, роль Мэгги наверняка стала бы ее величайшей актерской работой, а сама пьеса — крупнейшим из созданий Миллера-драматурга. Ибо, пройдя через все стадии влюбленности, разочарования и боли, испытав всю горечь страдания и сострадания к той, что была спутницей его жизни, он и сам из невозмутимо попыхивающего трубкой самодовольного мудреца превратился в совсем другого человека.

И вот ее с нами нет, и мы перед нелегкой дилеммой: что сказать Мэрилин на прощание?

Однажды, давним счастливым летом 1955 года, когда она только начала встречаться с Миллером и сердце ее полнилось радужными ожиданиями, Мэрилин и Норман Ростен сидели на пляже. Их окружила стайка подростков — тех самых, кто через несколько лет будет млеть на фильмах Ингмара Бергмана, пока существующих лишь в мозгу их создателя.

«...Сначала они застыли на почтительном расстоянии, потом, постепенно смелея, подошли ближе и, наконец, группа фанатов обоего пола, что-то около полусотни, расселась в кружок возле зонтика, под которым с невозмутимым видом сидела актриса.

«Привет, Мэрилин, я смотрел все ваши фильмы!»

«Вы моя любимая актриса!»

«Вы потрясно выглядите!»

«Мэрилин, можно вас поцеловать?»

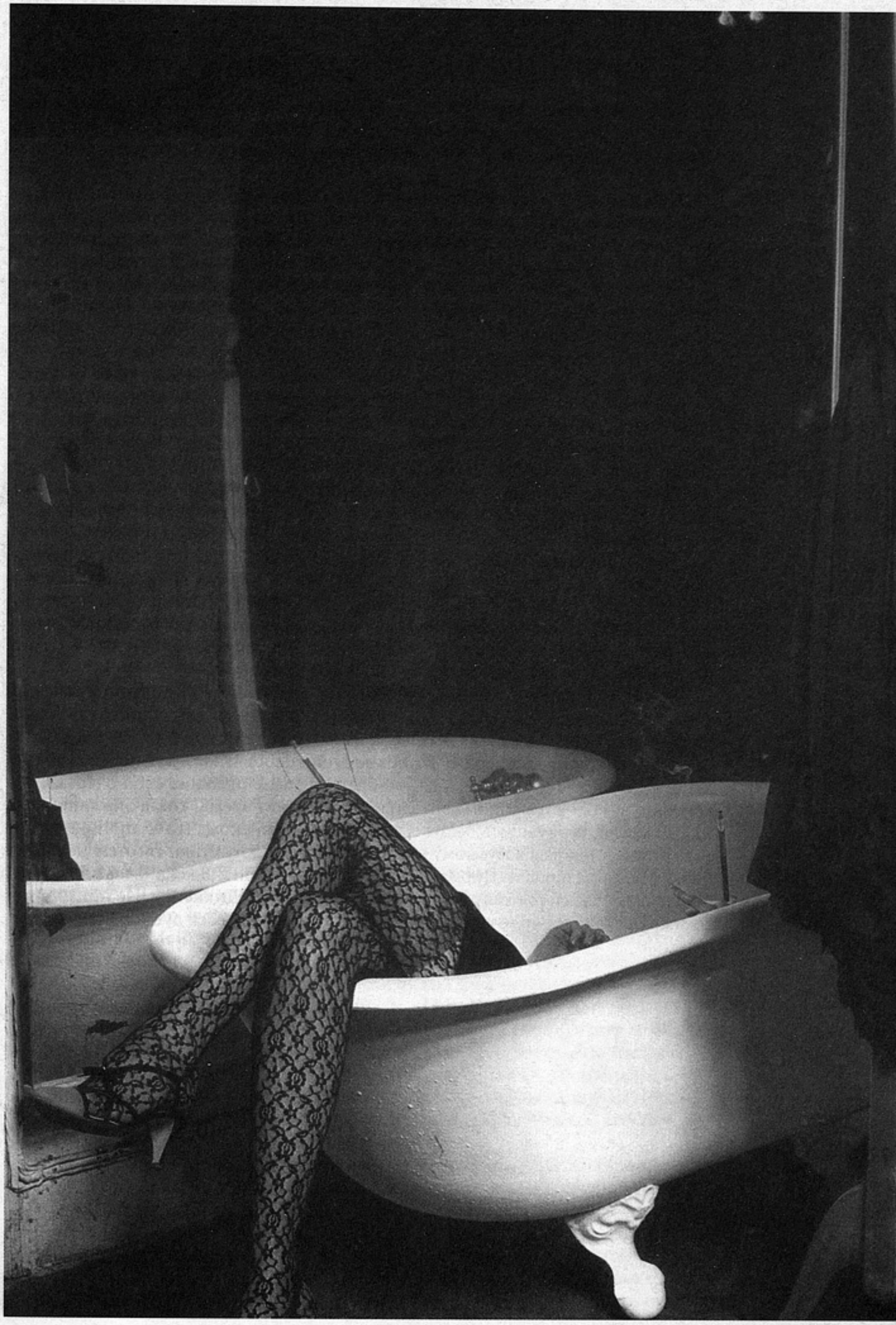
Она удостаивает своих молодых поклонников рукопожатия. Они протягивают камешки, чтобы она расписалась. Мальчишки стягиваются вокруг нее в плотное кольцо, девчонки пищат, моментально образуется давка. С нечленораздельными выкриками они тянут к ней руки, пытаясь дотронуться, вымолить автограф, теряют самообладание, а она, хохоча, отталкивает самых настырных... Наконец становится ясно, что избавиться от этой напасти можно только в море, и, призывно махнув рукой, она бежит к воде. Не проходит и минуты, как вдогонку за ней устремляются полсотни загорелых юных тел...

«Эй, — негромко обращается она ко мне, — спасай меня!»

Мне с трудом удается пробиться к ней. Пытаясь угомонить разгоряченных фанатов, кричу: «Хватит, ребята, кончайте, убирайтесь отсюда!» Выйдя из себя, раздаю тычки и пинки тем, кто совсем рядом, хватаю ее за руку и мы вместе плывем дальше — туда, где поглубже. А они смотрят и усмехаются.

Внезапно Мэрилин останавливается. «Больше не могу» — взывает она.

«Что значит «не могу»?»



«Знаешь, я вообще плохо плаваю», — еле слышно отзывается она...

Она тяжело дышит, из воды торчит только ее подбородок. «Слушай, — говорю. — Попробуй повернуться на спину. Ну? Сделай глубокий вдох и переворачивайся».

Она попыталась, глотнула соленой воды и закашлялась. Я подплыл к ней вплотную, чуть поддержал на воде, пробуя помочь перевернуться. «Черт, не отдать же концы вот так...» — бормочет она, вцепившись в меня мертвой хваткой...

Что, спрашивается, могло прийти нам на помощь, кроме типично голливудской концовки? Кроме рокота моторки на звуковой дорожке — вполне всамделишной на фоне широкоэкранной водной глади? Она, как чертик из коробочки, возникла рядом с нами; коротко стриженый паренек заглушил мотор. С трудом ухватываюсь за борт и плюхаюсь на дно; остается втащить внутрь Мэрилин. А она, надо сказать, в эти годы... а впрочем, и вообще никогда не страдала от недостатка веса. Ну, в конце концов мне удается вплотную подтянуть ее к борту, и она камнем падает на дно лодки.

И вот вижу: лежит она, тяжело дыша, поджав под себя ноги, и ее розовые пальчики сверкают на солнце. Юный водитель моторки тоже не может оторвать от нее глаз и, забыв о своих обязанностях, делает по воде целых два круга, прежде чем я успеваю вернуть его к реальности. «Что ты делаешь?» — кричу. А она: «Ну не выходи из себя. Прекрасные выходные!»

Она права. Быть может, они еще прекраснее, чем находит Ростен. Ибо ее счастливые деньки с Миллером лишь начались, а она научена горьким опытом, что где-то рядом со счастьем неизменно таится беда. И вот неведомая катастрофа свалилась ей на голову и миновала, а она, вопреки всякой очевидности, уцелела. Бог даст, уцелеет и дальше, пока миссис Смерть с длинной косой еще раз не постучится в ее дверь. С тех пор пройдут годы, и наступит день, когда Ростен получит от нее яркую почтовую открытку с видом взмывающего в небо лайнера компании «Американ Эйрлайнс». На обороте — всего несколько слов: «Догадайся, где я? Люблю. Мэрилин».

Рассказывая об этом эпизоде, Ростен добавляет: «Есть у меня догадка на сей счет, но я, пожалуй, оставлю ее при себе». Умолчим о своих догадках и мы. Не будем терять надежды, что она еще не скоро растает, взмыв в заоблачное поднебесье; больше того — поверим, что обе ее души: необъятная душа победительницы и маленькая пугливая мышка — обретают ныне прежние свои очертания в какой-то высокой и светлой обители и что наступит время, когда она к нам вернется. А если, вернувшись, вдруг заговорит на китайском, что ж: припишем это ее чертовски непредсказуемому чувству юмора и проклятию, тяготеющему над нашей землей. Прощай, Норма Джин. Увидишь Бобби и Джека — подмигни им. И еще одно: выдастся минутка — загляни к мистеру Диккенсу. Не приходится сомневаться: подобно многим другим писателям, он от всей души обнимет тебя, сиротка.

Перевод с английского Николая Пальцева

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

ММ: от имиджа к символу

Итак, завершена журнальная публикация биографии Мэрилин — книги о, казалось бы, давно и хорошо известном. О блистательной и несчастливой героине мирового экрана, без которой невозможно представить себе не только голливудскую «империю грез», но и Америку XX века как таковую. О «девушке с обложек», которую современники нарекли Всеамериканской возлюбленной.

Более сорока лет отделяют нас от ее безвременной и загадочной кончины и больше тридцатилетия — с момента, когда в свет вышла, немедленно став перворазрядной сенсацией, биография этой необыкновенно обаятельной женщины и сверхпопулярной актрисы, написанная не менее ярким представителем американской литературы Норманом Мейлером.

О Мэрилин Монро в США и других странах вышло около пятидесяти монографических исследований (что до газетно-журнальных статей, они за полвека и вовсе необозримы). При жизни, а еще более — после смерти она не раз делалась героиней романов и фильмов, в значительной мере доступных и отечественным читательским и зрительским кругам. Так что вполне закономерен вопрос: что выделяет эту книгу из бесконечного ряда документальных и псевдодокументальных повествований о рано угасшей звезде американского кино?

Сначала об авторе.

Сегодня ему уже за восемьдесят. В 1973-м ему было ровно полвека, и он по заслугам считался властителем дум нонконформистской интеллигенции США.

Ветеран второй мировой войны и автор одного из самых щемящих, пронзительных романов о ней «Обнаженные и мертвые» (1948), Норман Мейлер получил широкую известность как один из самых последовательных борцов с маккартизмом и реакцией в политической и культурной жизни Америки (об этом — его романы «Берег варваров», 1951 и «Олений заповедник», 1955), застрельщик массовых акций протеста против военной агрессии в Юго-Восточной Азии, основоположник принципиально нового жанра «роман факта» и целого течения в американской прозе, получившего название «нового журнализма».

Кумиром Мейлера в литературе с молодых лет стал Эрнест Хемингуэй, а в политической жизни — Джон Кеннеди. Болезненно пережив его гибель и последовавший за нею кризис идеологических ценностей, он уже в 1990-е годы написал «Призрак Проститутки» и «История Освальда», действие которых развернуты в недрах так называемых теневых организаций — ФБР и ЦРУ. Невероятно плодовитый прозаик и публицист, постоянно пребывающий в центре внимания средств массовой информации, он сделался кумиром оппозиционно настроенной по отношению к истеблишменту творческой интеллигенции — той самой «зеленеющей Америки», с которой в 60-е были связаны его надежды и иллюзии.

Отечественный обозреватель Мэлор Стуруа с известной долей высокомерия назвал как-то Мейлера «Хемингуэем для бедных и задиристым шутом для богатых». Что ж, оставив эту характеристику на совести автора, обратим внимание на другое. На то, что Мейлеру лучше, нежели кому-либо из его собратьев по перу, известны механизмы воздействия на аудиторию печатных и электронных СМИ; он, снимавшийся в фильмах режиссеров с мировой славой (в частности, в «Короле Лире» Жан-Люка Годара) и сам неод-

нократно выступавший в качестве сценариста, продюсера и постановщика фильмов (и даже опубликовавший в 1971 году собственный небезынтересный «Курс кинорежиссуры»), не понаслышке знает практические стороны кинобизнеса, не говоря уже о закулисных буднях Голливуда. И самое главное: Мейлеру — писателю и человеку — досконально известны тончайшие нюансы и трудноуловимые переливы от личности к ее отражению на экране и газетной странице. Иными словами — диалектика перехода от образа к имиджу и обратно.

Между тем в существовании Мэрилин Монро эта прихотливая диалектика, радикальная дихотомия понятий «быть» и «казаться» проступает с обжигающей рельефностью, не сглаженной и спустя четыре десятилетия после ее безвременной кончины.

Вдумаемся: на страницах десятков толстых книг, посвященных актрисе в США, до обидного мало внимания уделено тому, что составило ее мировую славу, — фильмам Монро как таковым, зато в мельчайших подробностях прослеживаются детали ее личной, подчас сугубо интимной жизни. Бульварщины в документальных, полудокументальных и псевдодокументальных свидетельствах о женщине, вошедшей в историю мирового киноискусства под инициалами ММ, хоть отбавляй. И дело не в одном лишь «социальном заказе» — иными словами, стремлении потрафить невзыскательному обывательскому вкусу.

Причина, думается, проста: в ви́дении этих авторов Мэрилин — ослепительная звезда экрана, Мэрилин — эксцентричная небожительница, наконец, Мэрилин — жертва несправедливого мужского мира, ярчайшим порождением чьей фантазии она стала, побуждает отступить на второй план Мэрилин-актрису. А ведь из песни слово не выкинешь: вряд ли кому-нибудь придет в голову усомниться в проницательности великого Михаила Чехова, высоко оценившего ее актерское дарование, или значимости уроков игры, которые она брала у Ли Страсберга. Трудно забыть о том, что сокровенной мечтой Мэрилин было когда-нибудь сыграть Грушеньку из «Братьев Карамазовых» Достоевского.

Увы, желанию этому не дано было сбыться, как и многому другому из того, о чем мечтала ММ: играть на театральной сцене, обрести прочное семейное счастье, стать матерью... Время судило иначе, и из трех десятков ролей, сыгранных Мэрилин, в золотой фонд вошло лишь несколько: в комедии-ретро Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее « (1959) и его же более ранней ленте «Зуд седьмого года « (1955), в двух эксцентрических комедиях положений Хоуарда Хоукса «Обезьяньи проделки» (1952) и «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953), в мюзикле Джорджа Кьюкора «Займемся любовью» (1960) и двух психологических драмах — «Ниагара» (1953) Генри Хатауэя и «Неприкаянные» (1960) Джона Хьюстона. Остальное, безотносительно к степени ее персональной одаренности, осталось на среднепрофессиональном уровне типичной «конвейерной» продукции Голливуда и запомнилось лишь фанатам, которых у актрисы всегда было великое множество. Так что на фоне Марлен Дитрих или Греты Гарбо, вровень с которыми вознесли ММ оракулы «империи грез», Мэрилин, как это ни печально, предстает своего рода *королевой без королевства*...

Впрочем, огромным преувеличением было бы зачислить в знатоки киноискусства более чем двухсотмиллионную аудиторию в США и за их пределами, следившую за каждым появлением Монро на публике, ловившую каждую из ее не всегда отличавшихся хорошим вкусом острот, наперебой раскупавшую журналы с ее портретами и календари с ее безупречной фигурой в обнаженном виде. В представлении «средних американцев», впитавших с молоком матери граничащие с предрассудками представления о житейских добродетелях и грехах, о сексе и браке, о собственной отчизне и окружающем мире, актриса студии «XX век — Фокс» Мэрилин Монро стопроцентно уравнивалась с неизменно улыбающимися ликами ее экранных героинь, при всем внешнем великолепии так поразительно напоминавших

«девушку из соседнего дома». Как же иначе: ведь к середине 50-х она сделалась Всеамериканской возлюбленной, национальным *ангелом секса*, объектом массового вожделения и почти истерического поклонения... Миф о Мэрилин Монро полноправно воцарился бок о бок с Мэрилин реальной; гламурный стереотип, созданный студийным отделом по связям с общественностью и категорически исключавший способность к страданию и состраданию, творческую неудовлетворенность и интеллект, все настойчивее требовал своего...

Стоит лишь догадываться, как этот непрестанный прессинг навязанной публичности угнетал, сковывал, деформировал психику дочери безвестной голливудской монтажницы, до конца жизни тщетно пытавшейся воочию увидеть лицо своего отца, той самой Нормы Джин Бейкер, которой на студии было присвоено «благозвучное» имя одного из президентов США, до шестнадцати лет воспитывавшейся в приемных семьях, а в шестнадцать выскочившей замуж за молодого полицейского с единственной целью — вырваться на свободу. Чтобы впоследствии, до конца испив чашу бесправной «старлетки», по определению обязанной удовлетворять эротические прихоти кинобоссов, постепенно повышаться в ранге (но платить ей все-таки будут в пять раз меньше, чем Джейн Рассел, и в десять раз меньше, чем Элизабет Тейлор) и вновь оказаться безмужней, когда знаменитый бейсболист Джо Ди Маджо не вынесет очередного фривольного эпизода в фильме с ее участием, поглазеть на съемки которого сбежится едва ли не вся мужская половина Нью-Йорка. За участь Всеамериканской возлюбленной она заплатит бессонницей, провалами в памяти, приступами необъяснимой паники на съемочной площадке, пристрастием к виски и лошадиным дозам транквилизаторов. А после разрыва с рафинированным интеллектуалом Артуром Миллером — отчаянной и безнадежной борьбой за место под солнцем, на этот раз вашингтонским: в объятиях родного брата президента США. И в конце концов таинственной и непонятной гибелью в ночь с 4 на 5 августа 1962 года.

Об этой гибели, как и о попытках ММ прорваться к реальности сквозь путы имиджа, Норман Мейлер повествует подробно и выразительно, демонстрируя повсюду подстерегавшие его героиню фатальные тупики. Правда, к 1973 году писателю не довелось в полной мере осветить все подробности той версии смерти Мэрилин, какая впоследствии станет одной из главных — версии убийства. А между тем именно этой захватывающей версии посвятит вскоре свою документальную книгу «Жизнь и странная смерть Мэрилин Монро» другой американский литератор — Роберт Слэтцер, который, опираясь на факты и приводя множество документов, впрямую обвинит в ее гибели Роберта Кеннеди...

Не все знают, что писавшая с ошибками Мэрилин втайне от всех сочиняла стихи. После ее смерти на страницах дневника прочли строки, выведенные ее почти детским почерком:

Помогите Помогите
Я чувствую жизнь подступает все ближе
А все чего я хочу это умереть.

Писавшая стихи, за гранью земного бытия она стала их героиней. Кому не запомнился «Монолог Мэрлин Монро» молодого Андрея Вознесенского, первым услышавшего в жизненной драме голливудской суперзвезды щемящую ноту вселенской женской неприкаянности? А спустя двадцать, без малого, лет на гребне принявшего массовый размах феминистского движения контуры ее необычной судьбы обозначила американская поэтесса Памела Уайт Хейдес в одноименном сонете, венчавшем ее книгу «Набрасывая лики женщин» (1979). Заключая эти заметки, приведем его полностью:

Не помню слов. Но, в новом макияже,
Я вся во мгле — простите наготу! —
Как свет, неверной. Я — почти реальна,

Причесана, готова к распродаже...
Обет твой принимая, Голливуд,
Обет безмыслия и безрассудства,
Подсвеченная платиновым блеском,
Я поклялась стать высшей из причуд:
Желанной всем, нетронутой никем,
Пленяемой экранными тенями,
Наградой, обещаньем, плотью грез
Мужских... В капризном дубле застывая
И с каждым кадром заново рождаясь,
Всю роль пройти... Ну, в общем, вам понятно?[1]

Голливудские имиджмейкеры конца 40-х — начала 50-х были изощренными профессионалами. В двадцатилетней дебютантке с идеальными формами они усмотрели нечто большее — «глину», из которой можно было вылепить неповторимый по своему коммерческому потенциалу продукт массового эротического потребления. В Европе аналогичные эксперименты пятью-десятью годами позже проделают Карло Понти с Софией Ладзаро (в дальнейшем — Софией Лорен) и Роже Вадим — с Брижит Бардо. Однако, в отличие от последних, Мэрилин-Галатея так и не нашла своего любящего Пигмалиона. В глазах хозяев студии «XX век — Фокс» она была и осталась всего лишь «самой дорогой собственностью»...

Ей ли, безотцовщине с несколькими классами школы, было по силам тягаться с голливудским истеблишментом, сохранявшим в те годы все родовые признаки типично феодального учреждения — странного гибрида средневекового монастыря с тоталитарным уставом и вполне буржуазно обставленного публичного дома? Ее попытки индивидуального бунта, о которых подробно и доходчиво повествует Мейлер, безжалостно подавлялись, а чаще всего попросту игнорировались. Стихийный нонконформизм ММ был робким предвестием будущего; тридцать лет спустя он воплотится в явлении западному миру Мадонны, но это уже начало другой истории.

[1] Перевод Николая Пальцева. — *Прим. ред.*

S U M M A R Y

Vera Zvereva
TV-advertising: a space of the virtual shopping

Yaroslav Orlov, Roman Firayner
Continuous entertainment

Oksana Timofeeva
The test of delirium

Sergey Osip'ian
The industry of self-service
The stuff on TV-advertisement.

Elena Stishova
Domestic chronicle of the time of the undeclared war

Dmitry Saveliev
His own and someone else's
Reviews of Valery Todorovsky's MY STEPBROTHER FRANKENSTEIN (Russia).

Nina Tsyrkun
Arrival of the train
Review of Dario Argento's IL CARTALO (Italy).

Irina Lyubarskaya
Critique of pure reason
Review of Michel Gondry's ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (USA).

Dmitry Prigov
Russian potlatch

Nina Tsyrkun
Plop! — Art?

Dmitry Komm
Artists and artisans

Jerzi Hoffman — Irina Rubanova
History as fantasy
Interview with reminiscences.

Inna Kushnareva
Bruno Dumont's cinematograph of perception

Valentin Mikhalkovich
Where does one haul the cart-load?
Notes on the mythology of the three Russian films (THE RETURN, KOKTEBEL and THE STROLL).

Andrei Shemyakin
Notes of the expert
Zoya Kosheleva talks to the well-known critic. Coverage of Ekaterinburg-2003.

Disappearance of the author?
French film-makers and critics analyze the cinema of the 90s. Round table talk of Cahiers du cinéma.

Anatoly Vasiliev:
«I am an amateur photographer
Zara Abdullaeva talks to the famous director.

Orlan
What can one do with the body
Master-class of French artist.

Norman Mailer
Marilyn. A Biography
Concluding installment.

Nikolay Paltsev
MM: from image to symbol
Afterword.

- 3 НОЯ 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 23.07.04. Подп. к печати 09.08.04
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,83. Уч.-изд. л. 15,71
Заказ 693. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

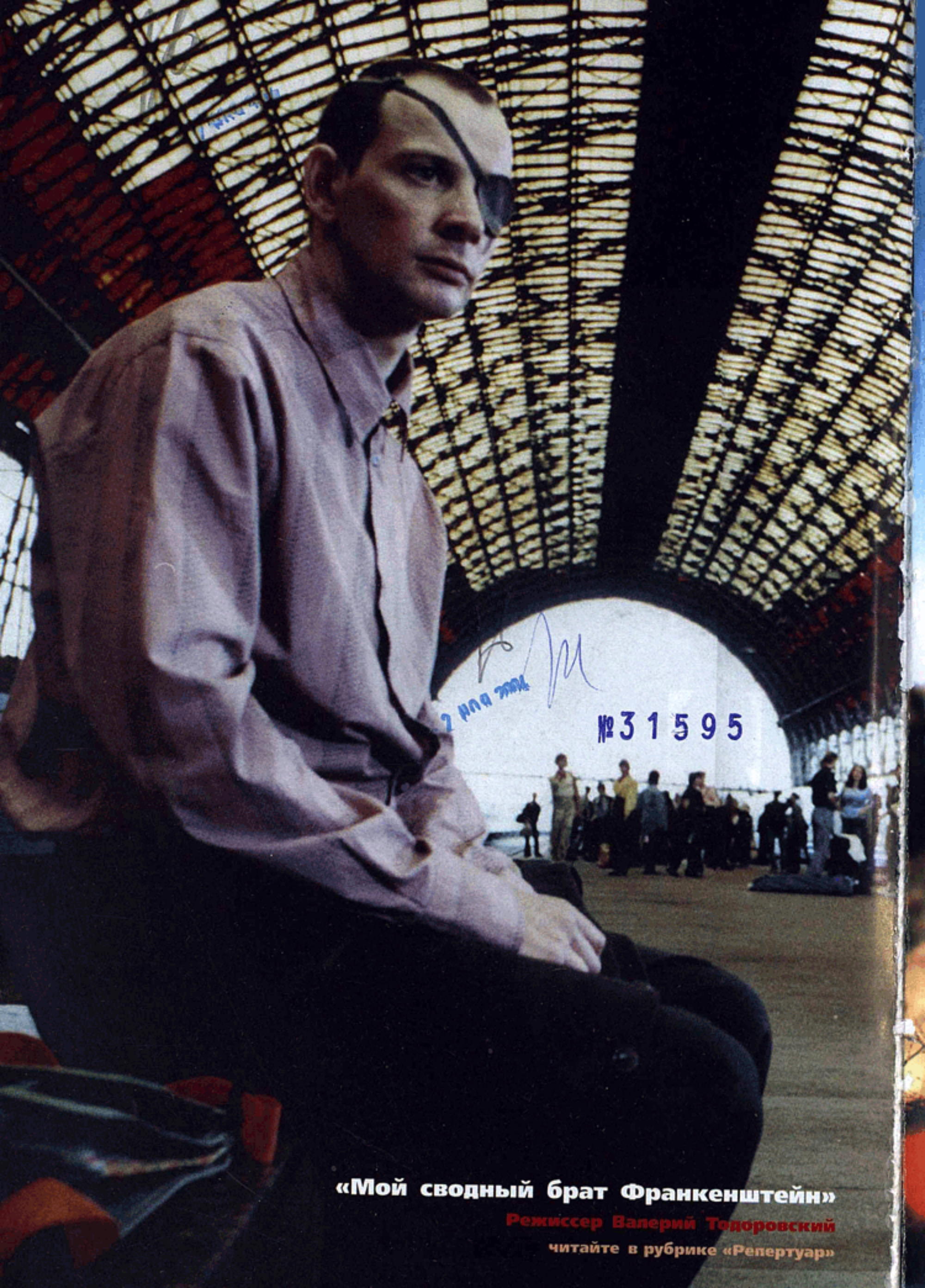
Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9



«Мой сводный брат Франкенштейн»

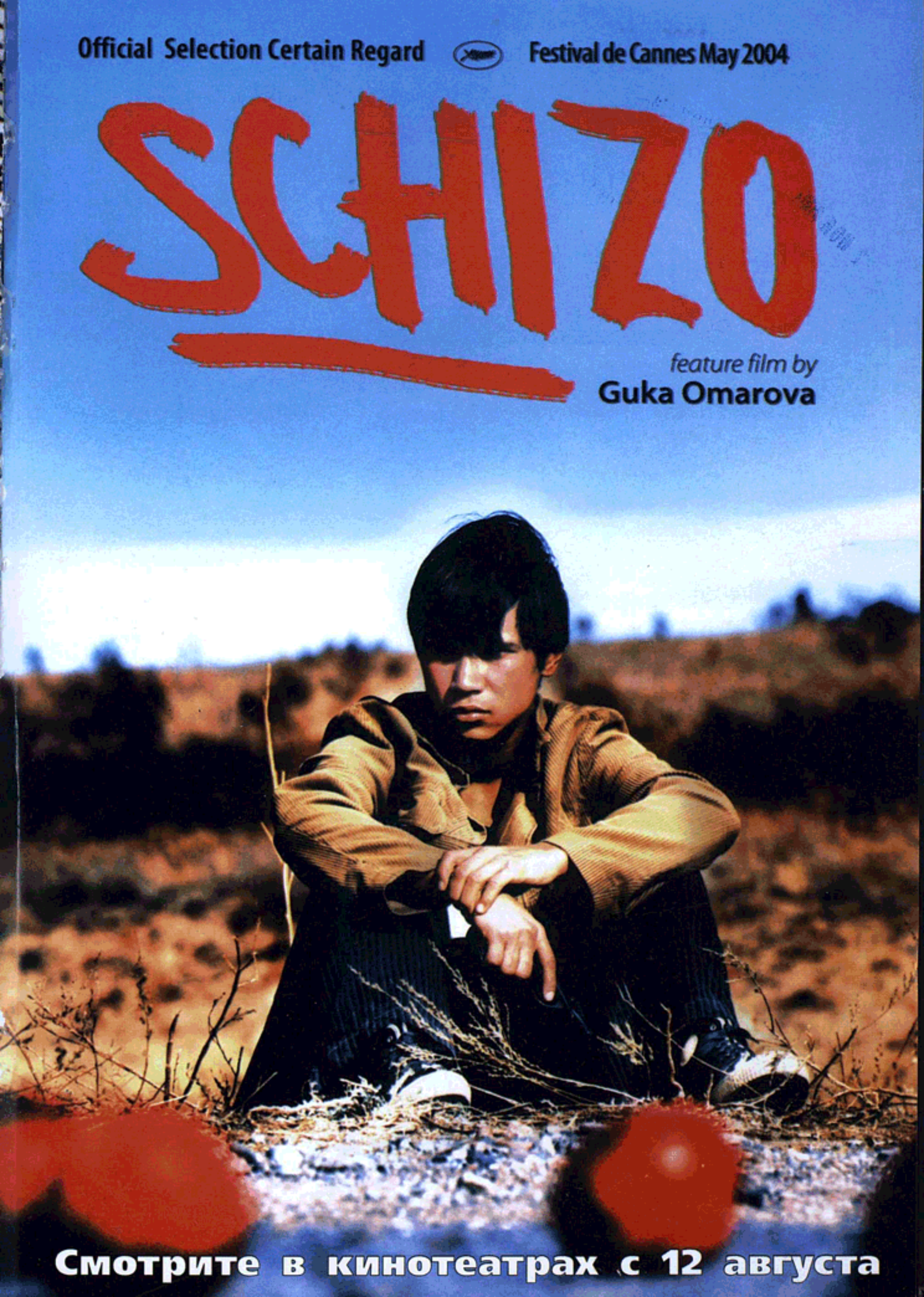
Режиссер Валерий Тодоровский

читайте в рубрике «Репертуар»

Official Selection Certain Regard Festival de Cannes May 2004

SCHIZO

feature film by
Guka Omarova



Смотрите в кинотеатрах с 12 августа

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Л.АННИНСКОГО, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Л.КАРАХАНА, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Д.ОЛЬШАНСКОГО, Е.ПЛАХОВОЙ, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Д.САВЕЛЬЕВА, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Канн-2004: нескромное обаяние буржуазии
«Ночной Дозор»: первый русский блокбастер

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2004:
«ЖИЗНЬ — ЭТО ЧУДО» Эмира Кустурицы
«СВЯТАЯ ДЕВУШКА» Лукресии Мартель
«ДУРНОЕ ВОСПИТАНИЕ» Педро Альмодовара
«ИГРЫ ДЖЕНТЛЬМЕНОВ» Джоэла и Этана Коэнов
OLD BOY Пак Чан Вука

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

НИНА ЦЫРКУН
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЭДГАР БАРТЕНЕВ
ЭДУАРД ЛИМОНОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Канн как диагноз
Суздаль-2004
Нион-2004
Оберхаузен-2004

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телевидение: смутный субъект желаний

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Тот самый Некрасов
Воспоминания о Соломоне Телингатере

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Сергей Радлов. УШЕБТИ
Генри Миллер. БИГ-СУР И АПЕЛЬСИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА

2004